

العدد ١٠٠
الطبعة الأولى
١٩٦٣

الكتاب

أحمد محمد
الكتاب
١٩٦٣



الكتاب العربي

الجزء الأول

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة



الشمس العربية المعاصرة

مركز تحقيق علوم إسلامي

الجزء الأول



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة الفقه الحديث



رئيس مجلس الإدارة: **سمير سرحان**

رئيس التحرير: **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير: **هزدي وصفي**

الإخراج الفني: **محمود القاضي**

مدير التحرير: **حسين حمودة**

التحرير: **حازم شحاته**
فاطمة قنديل

مكتبات: **أمال صلاح**
صالح راشد

مركز البحوث والدراسات الإسلامية

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة (فصول) الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر: ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الشعر العربي المعاصر

الجزء الأول

• في هذا العدد



• مفتوح

رئيس التحرير ٥

- ١١ - الحداثة في الشعر والجمهور جبرا إبراهيم جبرا
- ١٦ - مداخل تأملية لرؤية النص الشعري محسن أطيّمش
- ٤٠ - الواحد / المتعدد : البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم كسمال أبو ديب
- ٩٥ - الخطاب الشعري من اللغوي إلى الشكل البصري رضا بن حميد
- ١٠٨ - منهج في التحليل النصي للتصيدة محمد حماسة عبد اللطيف
- ١٣٢ - الشعر العربي الحديث : مسألة القراءة إبراهيم رماني
- ١٤١ - في لا جدوى الشعر بول شـاؤول
- ١٥٤ - الشعر وضغوط التلقي على جمفر العلاق
- ١٧١ - القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد رجاء عيد
- ١٨٤ - خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث عبيد النبي اصطيّف
- ١٩٤ - الكتابة الشعرية والتراث ريتا عوض
- ٢١١ - حلم غابر وجسد مقيم شاكر عبد الحميد
- ٢٣٩ - لماذا تركت الحصان وحيداً فخري صالح
- ٢٤٤ - أشراك الغوايات السيد فاروق رزق

لـ
ن عشر
عدد الثاني

سـ ١٩٩٦



● آفاق نقدية

- الشعر دون نظم

٥٧ ————— ودوروف

● مناقشات

- إعادة بناء الشعر العربي الحديث

٧١ رفعت ————— سلام

● آفاق تراثية

- عمر الشعر الجاهلي

٨٩ عادل سليمان

● ملف : إدوار الخراط

- إدوار الخراط ناقدًا جماليًا

١١ محمود أمين العالم

- العطش يقينا : صورة الفنان في شيخوخته

١٦ فريال جبوري غزول

- وجود يتجلى على أنحاء شتى

٢٣ شاكر عبد الحميد

- إدوار الخراط مترجما

٤١ ماهر شفيق فريد

- الصورة الشعرية وشعرية الصورة

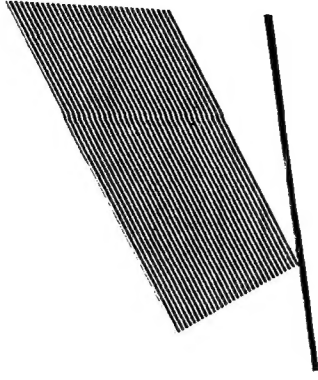
٤٨ وليد الخشاب

- الأنثى، الإسكندرية، الماوراء

٦٢ سحر المرجى

- ملاحظات على أعمال إدوار الخراط

٦٧ سامى على



مفتتح

جائزة أحمد حجازى

منذ أقل من ثلاثة أشهر، وبينما نستعد لإصدار عدد خاص من أعداد مجلة فصول عن الشعر العربى ماصر، أخبرنى الصديق أحمد عبدالمعطى حجازى أنه حصل على جائزة الكاتب الكونجولى تشيكايأ أوتامسى شعر الأفرىقى التى يمنحها المنتدى العربى الأفرىقى، المنتدى الذى ابتدعه، فى أصيلة، ويشرف عليه ويرعاه محمد بن عيسى، دينامو العمل الثقافى الذى يستحق التقدير على جهوده الأصيلة، والشجاعة على إنجازاته فى سيلة التى أصبحت ملتقى عالميا للإبداع والفكر. أسعدنى الخبر الذى أبلغنى به حجازى عبر الهاتف، فالجائزة هى كبرى الجوائز التى حصل عليها إلى الآن، وأرجو أن تكون بداية جوائز أخرى يحصل عليها الصديق المبدع لئلا أترى حياتنا العربية بإبداعه المتميز. وحدثنى حجازى عن ترتيبات الاحتفال الخاص بتكريمه فى أصيلة، يدعانى إلى المشاركة، ووعدته بالذهاب والإسهام، وأسررت فى نفسى نوعا خاصا من التكريم نقوم به فى مجلة فصول، لكننى لم أخبره بما اعتزمته حتى لا تفسد المفاجأة.

ودارت الأيام دورتها، حملتنا الشواذيف من هدأة النهر كما يقول أمل دنقل، تلميذ حجازى النابه، وأخذنا فى الاستعداد للسفر إلى أصيلة. لكن جاءت شواغل العمل الرسمى الحكومى بما لا يشتهيه النقاد والمبدعون، فاعتذرت عن الإسهام فى اللحظة الأخيرة، واستبدلت، مضطرا، جهامة الروتين الرسمى ببهجة الاحتفاء بصديق مبدع، كما استبدلت، نادما، ثرية العمل الوظيفى الزائل بشعرية الاحتفاء النقدى الباقى. غير أن سمعى ظلّ معلقا بأصيلة. وجدانى مع أحمد حجازى المحتفى به هناك. وعقلى مع المبدعين والنقاد الذين أحاطوا به، يتبادلون حول شعره الرأى والتأويل، ويبرزون من هذا الشعر الأبعاد التى التفتت إليها لجنة التحكيم، خاصة ما كشفت عنه كلمة اللجنة التى ألقاها هنرى لوبيز، مدير اليونسكو المساعد وصديق تشيكايأ أوتامسى، وهى الكلمة التى بررت منح الجائزة لأحمد حجازى بما ينطوى عليه شعره من جودة عالية، تمثل الحركة الحديثة فى الشعر العربى والمصرى فى توجهها الطليعى، وعلى أساس ما يمثله هذا الشعر من حضور إبداعى للهوية القومية التى هى الجوهر الأصيل لكل من عرفوا معنى مقاومة الاستعمار والتبعية، وعلى أساس ما يحققه هذا الشعر من وحدة العام والخاص التى تصل بين العينى والمجرد، المحلى والعالمى، القومى والإنسانى، فى ضفيرة إبداعية تستجيب إلى أشواق

الإنسان فى كل مكان، وبواسطة أسلوب متدفق، يـموج بالتوتر الذى لا يتعالى على قارئه، أو يغمض عليه بما لا يبين. وجاء فى كلمة هنرى لوبيز أنهم يحتفلون بحجازى لأنه شاعر من مصر التى هى انعكاس لأفريقيا كلها ولأنهم ينظرون باحترام بالغ، فى جنوب الصحراء الأفريقية، إلى أهرام الحضارة الفرعونية التى تظلل شعر حجازى الضارب بجذوره فى أعماق الهوية العربية.

أعجبتنى هذه المعانى، أو - قل - أعجبنى مابلغنى منها على وجه التحديد، فهى معان تـمسّ العصب العارى من شعر حجازى، وتشير إلى الخاصية النوعية التى يبنى عليها هذا الشعر بالقياس إلى شعر الأقران الذين سبقوه أو رافقوه فى المغامرة العظمى لقصيدة الشعر الحر. وأتصور أن إسهام حجازى الخاص، فى هذه المغامرة، يرجع، تحديداً، إلى معاناته الإبداعية فى اكتشاف هويته الخاصة فى علاقتها بالهوية القومية، وتأسيسها، لا من حيث هى هوية ثابتة، سابقة الصنع، هابطة من الأعلى إلى الأدنى، مكتملة الحضور منذ اللحظة الأولى لوجودها، وإنما من حيث هى هوية لا تترك عنصرها الأصلى الذى بدأت منه فى حال من الحضور المفارق، وإنما تمضى به فى سفر من التحولات التى لا تنغلق على نفسها، والتوترات التى لا تتحل بين نقائص متعددة، فهو هوية إبداعية لا تكف عن اكتشاف متغيراتها، رغم حنينها إلى أصلها، وتجتلى نفسها بالقدر الذى تجتلى غيرها، لأنها لا تتعرف حضورها المائز إلا بواسطة علاقتها بالآخر، حتى لو كانت هذه العلاقة ضدية بالدرجة الأولى، يلعب فيها الآخر دور النقيض أو الغريم، فالضدية تعريف للهوية على جهة الخلف، كالقرية التى لا تعرف نفسها إلا بأنها نقيض المدينة، والمدينة التى لا تتميز إلا فى تضادها مع القرية، والأنا القومية التى لم تتحدد إلا فى تعارضها مع الحضور العدائى للآخر. أعنى الحضور الذى يدفع الذات إلى الغوص فى وجودها الفردى لتعثر على وجودها الجمعى كى تتدعم به فى مواجهة الآخر، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالوجود الجمعى لمثل هذه الذات هو درعها الذى وصل بين عالمى القرية والمدينة فى شعر حجازى، متجاوزا تعارضاتهما الثانوية إلى التعارض الأساسى الذى رَدَّ الأنا القومية إلى حقلها الدلالى فى مواجهة الآخر، فغدت حصن الفلاحين الفقراء، حصن العمال الغرباء، سيفاً، وحصاناً، ونشيداً، فى زمن الزعيم البطل الذى رأيناه يوم الأمانى، ونحن نغنى فى الطريق، قبل مرثية العمر الجميل، فكانت هامته المرفوعة وقع خطانا فى الزمن الآتى بالأنجم الخضراء.

ولم يكن من المصادفة أن يـرتحل شعر حجازى من القرية إلى المدينة، ليتعرف هويته فى رحلة من التعارض، مدركاً معنى القرية فى نقيضها، ومعنى المدينة بالقياس إلى أصلها الذى فارقه، وبالقياس إلى نقائصها الجديدة التى أصبحت عنصراً حاسماً فى تحديد الأفق الدلالى للهوية، وذلك فى حال من التحول الذى ظل منظورياً على العود المتكرر إلى الجذر الذى يؤكد الأصل، ويدعم الهوية فى علاقاتها الخلافية بأضدادها، ضمن سياق لا يدهشنا أن نقرأ فيه منذ الخمسينيات:

«أرأيت إلى ورق غادر شجره

هل يستوطن شجراً آخر؟»

أرأيت إلى امرأة حرة

هل تهوى إلا صاحبها الأول؟».

لك قول لا يؤكد العود على البدء من ظاهر الدلالة وحدها، وإنما يبنى الدلالة نفسها بما يؤكدتها من حركة طبيعة والكائنات، بواسطة التشبيه التمثيلي الذى هو نوع من قياس الأشباه على النظائر فى محاكاة الإقناع أو قياس الشعري، ومن ثم برهنة العود على البدء بقانون من قوانين الطبيعة، ووصل القانون الطبيعي بما يبدو كأنه نون شعوري، فى الإشارة إلى بعض ميراث الهوية الشعرية، وعلى سبيل التناص مع بيتي أبي تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل فى الأرض يالفه الفتى

وحنينه أبدا لأول مننزل

المنزل الأول فى بيتي أبي تمام كالحب الأول الذى يصل ما بين حجازي وسلفه القديم فى تأكيد معنى العود على البدء، أو تأكيد رمزية الأصل فى الدلالة المجازية لتلك الشجرة التى تنتمى إليها قصائد حجازي، تلك التى ورقت على ما حولها منذ أكثر من أربعين عاما، ولاتزال واعدة بالعطاء، والتى لم ترخل عن جذورها إلا لتعود إليها، حاملة فى كل مرة من الخبرات والكشوف والحدوس ما يزيدها وعيا بالجذور، ويزيدنا حرصا عليها. فارتحالها عن الأصل الذى انطلقت منه ارتحال العاشق الذى يطلب بعد الدار ليقرب المعشوق، والصوفى الذى يجافينا ليعرفنا فى حال من بعد القرب، أو قرب البعد الذى يتسع بحدقتي الباصرة والبصيرة كى يرى الرائي ما لم يكن يرى. والرائي هو الشاعر الذى ارتحل من القرية إلى المدينة، وارتحل فى المدينة ليرى القرية، وارتحل عن المدينة إلى أشباهها ليراها فى حال من القرب، وإلى نقائضها البعيدة ليراها فى حال من النأى، ولكنه ظل محتفظا بالقرية فى قصائده، يتبعه دخانها كأنه علامة الهوية الأولى ومنبع الأصل والجذور. ومنذ أن فارق عامه السادس عشر، وأدرك أنه تغير كثيرا، وأنه لابد أن يتغير أكثر، وهو يزداد إدراكا أن الساعة فى الميدان تمضى، والزمن يعدو بالعالم، والتغير هو المبدأ الوحيد الذى لا يصيبه التغير، شأنه شأن أصل الهوية التى تتبدل مجاليها، أو تتحول علاماتها، لكن دون أن تصبح غيرها قط، أو تنقلب على نفسها انقلاب النقيض على النقيض.

هذا الأصل، من ناحية أخرى، أشبه بهيولى لا تكتسب شكلها إلا بواسطة علتهما الصورية التى تمنحها ما يميزها من المعنى والمغزى، وتضيف فى كل تشكل جديد ما يبرز بعدا من أبعادها، فى سلسلة من التحولات التى تتعدد بها أشكال الأصل، وتباين التباين الذى يشير إلى مبدأه على جهتي التضمن واللزم. وكانت تلك وظيفة المدينة فى علاقتها بنقيضها القرية التى هى أصل حضورها، وعلاقة المدن العربية بالقاهرة التى كانت مبدأ الحركة، وعلاقة مدن الآخرين بمدائن الأنبا فى سعى هذه الأنبا إلى تأصيل وجودها فى شعر حجازي.

والمدينة فضاء التقدم فى هذا الشعر، مدى الحركة الممتد للفعل البشرى، فضاء المسجد والسجن، ساحة الصراع الذى يحدد المصائر، أفق الوعد والوعيد الذى أدخل الشاعر تجربة الحداثة، وألقاه فى جحيمها الأرضي واحدا من «كائنات مملكة الليل»، بعد أن تعرف أسرار «مدينة بلا قلب» لم يجد بعدها سوى «أشجار الإسمنت». ولكن هذه المدينة لا قلب لها فى الظاهر فحسب. تدفعنا قسوتها إلى استعادة القرية، الجنة الضائعة، صدر الأم، حضن الأب، الخضرة التى لا تتبدل كالمطلقات التى لا تتغير. ولكنها المدينة الغاوية المغوية، مبدأ الغاية الذى ينقلنا من هيولى الوعي بالهوية إلى صورته المحددة، كما لو كان ينقلنا من الطبيعة إلى الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي.

ولذلك تنتهكنا هذه المدينة، تفض بكارتنا أو براءتنا، تدفع الوعي إلى أن يفارق حدوده الأولى، فيكتشف قلبا لتلك التي كان يظنها بلا قلب، ويصل إلى ما في أبنيتها الجواثم من أسرار دفينه، وما في حركة المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطو نحو الموت، من إشارات مبينة، كأن صوتا ما ينادى، فنجيبه: نعم، وننتقل من السؤال عن طريق السيدة إلى السؤال عن طريق الوطن، باحثين عن قائد تتصور فيه حضور الأب الذى خلفناه فى القرية، كى نمضى وراءه فى مواجهة الآخر النقيض، رغم العسس السارى فى هواء المدينة، حاملين بلؤلؤة العدل، لؤلؤة المستحيل الفريدة.

هكذا تحولت المدينة التي كانت بلا قلب فى شعر حجازى إلى واسطة عقد متمائل الحبات، يضم كل المدن العربية، فى معنى الجماهير التي تدافعت وراء قائد أذاقها حلاوة النصر التي عانقت السنى، فأصبحت القاهرة بغداد التي تحلم كالبذور فى الثرى بعيد الاخضرار، ومصر الوجه الآخر من سوريا التي تقاوم الرياح البدائية، وصبى بيروت امتداد صبى الأزهر الذى نقش اسم ناصر على الجدران، وجميلة بوحريد نواره العصر الآتى مع جبهة التحرير فى الجزائر، ومدن المغرب ترنح على قمم الأوراس، ناقلة الشمس بالأيدى إلى الأرض البوار، لعلها تتطهر من جردان الآخر المستعمر، الآخر النقيض الذى يسترجع الرومان، المغول، التتار، الصليبيين، الصهاينة، الإفرنجة، باختصار: الغرب الذى استعمر الأمة العربية طويلا، وتحددت هويتها القومية فى تناقضها الجذرى معه، ضمن سياق من التعارضات الحديثة فى السنوات التي شهدت صعود المشروع القومى وانتصاراته المدوية، السنوات التي كان على الأمة العربية فيها، كى تؤسس حضورها فى مواجهة هذا الآخر، الاستعانة بميراثها الدينى ورموزها التاريخية التي ضمت عليا بن أبى طالب الذى زعمت الأسطورة الجزائرية (الموظفة فى أوراس ١٩٥٩) أنه هو الذى فتح الجزائر، وأن آثار سنابل حصانه مازالت على صحور أوراس، بين كل أثر وآخر عشرون ذراعا هى طول خطوة الحصان، كما ضمت أمثال طارق بن زياد الذى فتح الأندلس، وصلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين، والمعتصم الذى استرجع عمورية فأصبح رمز القائد، المنقذ العربى الجديد الذى انتظرته العواصم العربية كلها، كأنه بشارة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة:

«وأطل أخيرا يحدونا

بالحرية،

بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء،

بالأرض لأبناء الفقراء».

هذا الشعب الواحد كان مرآة الهوية العربية الواعدة التي اجتلت حضورها الإبداعى فى شعر حجازى، فى زمن المد القومى، واجتلى شعر حجازى خصوصيته فيها، فأعانتته على تأسيس هويته التي كانت وراء حضوره الإبداعى على المستوى القومى، الحضور الذى عرفناه بواسطة تقنياته الماثرة: التعارضات الحديثة للثنائيات الضدية بين الأنا والآخر، ضمير المتكلم الذى انطوى على حضور الجماعة، تضمين رموز الميراث القومى، نبرة الإنشاد التي ناسبت الإلقاء فى المحافل الجماهيرية، إيجاز الصورة الشعرية التي منحت الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، وجنحت إلى الكناية أكثر من المجاز المرسل، غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوى على التركيب العروضى، أو العكس، موازنا بين الاثنين، دون تدوير يرهق الإنشاد الذى لا تلائمه التموجات البطيئة

للمعنى، ويؤثر السبوة الإيقاعية التى تجدد مراحها فى المقاطع الوزنية المتدافعة التى تؤطرها القوافى المستديرة، القوافى التى تختتم ما تفتتحة صيغ النداء والأمر والاستفهام والتعجب والتكرار. أضف إلى ذلك كله الاقتراب الحميم من لغة الناس، الشعب، الجماهير، اللغة التى احتفت بمفردات الحياة اليومية لشوارع مزدحمات وأوطان مشحونة برغبة التحرر الوطنى. وبقدر ما كانت هذه اللغة تتناص ومفردات الخطاب السياسى لتتقل النبض الجماعى لمن يتداولونه. مدمرة أسطورة الشعر الخالص واللغة المنحثة والقصيدة المفارقة، كانت تؤكد ثورة الشعر باسم الجماهير، ومعجمها الحماسى، وصيغها التى تبدأ من: ياعم! من أين الطريق؟ أين طريق السيدة؟ لتنتهى بالتركيب المنسولة بالعرق الساخن الذى سال من أجسادنا السمرء، فى شوارع اجتزت فى الظهيرة مباشرته فى الضحى من اللهب:

«ونحن نسير عكس الريح والمد،

نصبح بنشوة وحشية فى الشمس والصحراء،

نصبح كأننا استيقظ فينا روحنا الغائب».

وكانت صورة الشاعر التى ترسمها هذه اللغة تستعيد بنية المشروع القومى الذى ينتجها، والذى كان الشاعر بعيد إنتاجه فى قصائده، مؤكدا مركزية العلة فى تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد، المنقذ، المخلص، الأب الذى يسقط حضوره المركزى على الشاعر فإذا هو إياه. يجمع بين الاثنين أفعال التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، مركزية العلة وبطيركية البنية، وتشبيه الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر فرسان الكلمة الذى لا يكبو فرسه، وهو يلج الحلبة مختالا يثنى عطفه، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من القائد الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

«أصفى ما يكون.

ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر.

أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا. أبرنا بنا،

أحنّ من صافى الندى على الثمر».

رئيس التحرير

الحادثة فى الشعر، والجمهور : جدلية القطيعة والتواصل

جبرا إبراهيم جبرا *

كلمة للحدثائى الأول، الجاحظ

«... المعانى القائمة فى صدور الناس، المتصورة فى أذهانهم، والمتخلجة فى نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره. وإنما يحى تلك المعانى ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم، وتجلبها للعقل، وتجعل الخفى منها ظاهراً، والغائب شاهداً والبعيد قريباً... والمهمل مقيداً، والمقيد مطلقاً، والمجهول معروف، والوحشى مألوقاً، والغفل موسوماً والموسوم معلوماً...»

والبيان اسم جامع لكل شئ كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضى السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصله كائنًا ما كان ذلك البيان، لأن مدار الأمر والغاية التى إليها يجرى القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام. فبأى شئ بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان...».

* وصلنا هذا المقال من المبدع والناقد الكبير الراحل جبرا إبراهيم جبرا قبيل وفاته، وادخرناه لهذا العدد.

البيان والتبيين

الحدثاء والتواصل: أمران كادا أن يكونا متناقضين منذ البداية، ومازالا يبدوان كأن التناقض بينهما لم يحل، وربما لن يحل.

لعل المنبرية هي الطرف الأقصى من الرغبة في التواصل، حيث يرفع الشاعر صوته ليلبلغ به أكبر عدد من الناس، مؤملاً أن يؤثر فيهم بإيقاع وتناغم كلماته، ولكن بمباشرة وسطحية في المعنى لا تطالبان السامع بتفكير كثير، وتخطيان ذاكرته الآتية التي تستجيب في الحال للكليشيات المجازية والكليشيات العاطفية معاً، كما تستجيب للمتوارث من القرائن السهلة مع الكلمات الموزونة والمقفاة.

أما الحدثاء في الشعر فقد جاءت منذ بدايتها رافضة المنبرية، والصوت العالي، والمباشرة، والتنغيم اللفظي، والقرائن التقليدية، وبذلك جازفت بقدرتها على التواصل؛ إذ وضعت مقابل جماعية الغرض الشعري فردانية زعزعت هذا الغرض. وفي محاولتها الخروج على الكليشيات المجازية والعاطفية، والابتعاد عن المتوارث من القرائن التي ألفتها الأذن قرابة أربعة عشر قرناً، وجدت أنها مهددة بانغلاق الشاعر عن المتلقى، أو بتقطع معظم خيوط التواصل بين الشاعر والمتلقى، إلا إذا غير المتلقى موقفه في هذا التواصل، وأمضى وسيلته الذهنية والعاطفية، وهياً نفسه للتأمل من جديد في طاقات اللغة وقرائنها الجديدة الممكنة، طلباً لتجربة ذاتية أوسع وأعمق من ناحية، وكشفاً من ناحية أخرى عن صلات جماعية هي حتماً غير الصلات القديمة بين الذات والعصر الذي يعيش فيه.

وقد جابه شعراء الحدثاء، أول الأمر، جمهوراً غير متعاطف معهم، بل معادياً لهم في أحيان كثيرة، وأسئ فهمهم في معظم سنى الخمسينيات. غير أن موقفهم الواعي لما هم بشأنه، كانت له في النهاية الغلبة في المشهد الأدبي في الوطن العربي. ولو لم تكن الحدثاء، كما كنا أنا وزملائي نؤكد منذ بدايات تلك الفترة، مجذرة أصلاً في أفضل ما في التراث الشعري العربي، مضافاً إليه أفضل ما في التراث الشعري طوال الحقب الحضارية عند الإنسان أينما كانت

أوتنانه وبعيها كانت لغاته، لما استطاعت إبداعات الحدثاء أن تصمد لتهمجمات السلفيين وتخرصاتهم الجاهلة، المبنية في معظمها على عدم إدراكهم حقيقة أن التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية في كل عصر، دع عنك عصرنا هذا، لا بد أن تؤدي إلى تحولات في الأساليب والصيغ في شتى فنون التعبير، لفظاً أو صورة أو صوتاً، كما تؤدي إلى تحولات في حجم ونوع الانفعالات والرؤى التي تطالب بالتعبير عن نفسها. ويقدّر ما كان الشعراء الحدثائيون سباقين في وعيهم هذا كله، كان جمهور الشعر في أول الأمر مثلكنا في مواكبتهم - بالضبط كما كان جمهور الفنون التشكيلية مثلكنا في مواكبة حركة الفن الحديث.

وقد بات واضحاً أن الحضارة الزراعية، أو الريفية، التي كانت هي الأساس في الموقف الثقافي العربي قرابة ألف سنة، أخذت تنزاح، وبشكل متسارع منذ منتصف هذا القرن، أمام الحضارة المدنية. ومن طبيعة الحضارة الريفية أن تطالب في الشعر التعبير الأهم عن ذاتها الداخلية، وتجعله إيقاعياً غنائياً، متمتعاً بالخزين التقليدي من الصور والكنائيات التي ألفتها واستساغتها أجيال متعاقبة كانت تخشى ما يزعزعها في مسارات حياتها الوثيدة، المتسمة في معظمها بأحزان وأفراح باتت كلها نمطية، كأنها «مكتوبة» على الإنسان كيفما جاءت، ليتم التعبير عنها في قوالب صقلها الزمن وأقرها العرف والتكرار.

وكان هذا على عكس ما أخذ يتبدى ويتصاعد في الحضارة المدنية العربية الجديدة، فهي حضارة اختلفت أصواتها وإيقاعاتها كلياً عن ذي قبل، كما اختلفت تطلعاتها وطموحاتها، وتعقدت علائقها الإنسانية على غير ما كانت، وتقوضت طمأنينتها الجماعية التقليدية، إزاء النزعات الذاتية المتصاعدة في المدينة، واصطلاح العوامل الحياتية فيها على الدفع بالفرد نحو المزيد من النظر في دواخله، والدفع به أحياناً كثيرة نحو وحشة جعلت تهدده، ونحو ضرب جديد من التساؤلات، بل الفوضى النفسية، في بحث المرء عن موقعه المضطرب دوماً إزاء ما استجد من تنظيمات السلطة والمجتمع، والمتغيرة هي نفسها على وتيرة مضطربة أيضاً، وأضحى لزماً عليه أن يعيد توازنه وصحته النفسية بصيغة ما، أو وسيلة ما، تكون الفنون من أهمها شأنًا وحضوراً.

يوم مضى، ولهذا الدور الآن من يقوم به لا تلحيناً فقط بل نظمًا أيضًا، وهو الذى لن يرضى الشاعر بمجاراته إن هو أراد المضى فى تأكيده، أنه الشاهد على روح الأمة، والصوت الذى ينطق برغابها وعذاباتها ورؤاها على طريقته هو، دون غيره.

لقد تغير موقف الشاعر من أساسه؛ إذ انتقل بطاقته الإبداعية فى القول إلى ما قد نسميه بالموقف الدرامى، فتحول من المغنى، من مجرد قائل للغزل أو قائل للمديح والتمجيد، وهو الذى كان يجد التواصل السهل مع الجمهور، لأنه يغنى له عما يرضيه، ويلاشى ذاته فى روحه الجماعية، قبل أن يصاب هذا الجمهور بذلك السأم الرهيب الذى أفقده حماسه لما راح يكرر عليه قائل الشعر: تحول الشاعر إلى ضرب من البطل الدرامى، وهما منه كان ذلك أو حقيقة، وجعل من نفسه ندًا للجماعة، لا مجرد صوتٍ لها، يسائلها ويعاركها كما يسائل نفسه ويعاركها، وثبت قدميه فى الوسط من خشبة المسرح، مستنزلًا الأضواء على وجهه، على قامته، على أعماقه، وأصر على أن يقول شعرًا جديدًا برموز جديدة، ومعان جديدة، ولغة جديدة، مؤملاً أن يصل الآخرين بالتوترات والأخيلة والصراعات الداخلية التى يعانىها ويقارعها حدَّ المأساة. لقد ألقى عنه بعباءة (الإعلامى) الذى كان فيما مضى يخدم أغراض العشيرة بالتغنى بفضائلها ومكارمها إزاء مثالب الآخرين ونذالاتهم. ولم يتردد أحيانًا فى ارتداء عباءة النبوة، والتشبه بمن تعذبوا وسجنوا وصلبوا من أجل رؤاهم، وهى الرؤى التى تنبع من أعماقهم لكى تفيض على عصرهم، وتساهم فى تغيير طرائق الحياة معتقدًا وسلوكًا معًا.

وليس بالمستغرب أن يؤدى موقف كهذا بالشاعر إلى الرفض، مؤثرًا هواء الشخصى على أهواء ما عاد يراها تشرى الحياة.

كما أنه ليس بالمستغرب، إذ يبحث الرائي عن الرموز والكنائيات التى لم يسبقه إليها الآخرون فى تصوير رؤاه، أن نجد أن نوعًا من الهلاس غدا عنصرًا مهمًا لديه فى «قول»، هذه الرموز والكنائيات.

والى هذا وذاك نجد أن موضوع الحرية أخذ يتعاظم أهمية فى حياة الأفراد والجماعات فى المدينة - الحرية بمعناها السياسى، ومعناها الشخصى، معًا. وأضحى كل إنسان يتصور أن من حقه لا أن يطالب بالحرية بمعطياتها التاريخية والقومية فحسب، بل أيضًا بمعطياتها الشخصية التى تسعفه فى اتخاذ القرار الذى يعده ملائمًا له فى التصرف بحياته، بفكره، بجسده - سواء إزاء الآخرين من حيث هم أفراد، أو إزاء سلطة المجتمع والدولة، التى يفترض أن يكون هو أحد صانعيها.

وجاءت الكارثة الفلسطينية عام ١٩٤٨ لتزلزل الكيان العربى وتحثه على إعادة النظر جذريًا فى كل ما يمتلك من تاريخ، ومواقف وقدرات مادية، وطاقات روحية وفكرية، لكى يتمكن من مجابهة خطر يدهم الأمة فى أعز متبومات كيانها: خطر يستمر فى إقامة أساليب وأفكار هى نتاج قرون عدة من التطور العلمى والسياسى، إزاء أساليب وأفكار قوضت الكثير من قيمتها ونفاذها قرون عدة من الضياع العلمى والسياسى.

وهكذا وجد الشاعر الحديث، إن هو أراد أن يكون جزءًا فاعلاً من تجربة العصر، أن خزين الأفكار والصور والأساليب التقليدية ما عاد يفى بحاجته، وأن عليه أن يجازف فى بحثه عن الجديد من الأفكار والمجازات والأساليب فى مناطق من التعبير لم يكن الكثير منها قائمًا سابقًا، وفى ثيمات لعلها لم تكن واردة بهذا الإلحاح فى السنين الألف الأخيرة بأجمعها.

ومن جملة ما تغير فى هذه الأثناء، بالنسبة إلى الشاعر، موقفه من كون الشعر وسيلة غنائية، يكون فيها الإيقاع الصريح أقرب إلى فكرة التطريب عند المغنى، التقاطًا لاهتمام السامع. وذلك أن الغناء، بعد انتشار الإذاعة والتليفزيون وشرط التسجيل، امتص طاقة كبيرة من طاقات الشعر التقليدى، وبخاصة الغزلى منه، وجعل منها مجالًا لا حدَّ له للمتعة والطرب، الميسرين فى أية لحظة، وفى كل مكان، بحيث أخذ الشاعر يعرض عن دور ارتضاء لنفسه فى

عدة أخرى تضاف إلى عدد القول، في عصر تطالب تعقيداته بالوسيلة التي قد تمكن الشاعر من استيضاحها، ولو في بعضها وتعيته في محاولة استخراج ما فيها من معنى، أو جمال، أو رؤيا، أو كلها معاً، في نطاق التجربة التي تمر بها البشرية كل يوم.

وفي فترة ما من تنامي هذه الحداثة، وجد الشاعر العربي في الأساطير القديمة - وكلها من نتاج عبقرية أسلافه أيام عنفوانهم الأول - كنزاً من الرموز والإشارات المتمثلة في أبطال الأساطير ووقائعها، أخذ يوظفها في تصوير النزعات الجائحة بعواطفها وحرقاتها عند الإنسان الحديث، على نحو لم يعرفه الشعر قبل هذا القرن، وبهذا كان كمن يضغط تجربة الدهور لتساعده في اختراق تجربته الراهنة، أملاً في تحقيق خلاص ما للنفس الإنسانية من الحصار المفروض عليها: جاعلاً من إدراك القدامى، على طريقتهم، معنى الفداء، والموت، والانبعاث المتجدد أبداً مع دورات الطبيعة، وتصويرهم لها أسطورياً، قوة تعبيرية تمد الشاعر بالمزيد من الطاقة في رفض الموت والغلبة عليه، في سبيل الإنسان. وهذا بالضبط ما فعله الشعراء التمززيون في الخمسينيات، والشعراء الكثيرون الذين واكبهم أو تأثروا بهم ولحقوهم، فحققوا بإجازاتهم تلك توسيعاً مذهلاً للمخيلة العربية، ودفعاً هائلاً لها في اتجاه كان له أثره العميق أيضاً في التفكير السياسي والتحرك الثقافي طوال هذه الفترة.

ولقد جاء يوم، في أثناء تكامل هذه الثورة الحداثية، بدا فيه للكثير من الأدباء، شعراء كانوا أم نقاداً أم باحثين، أن هذا الهوس بالجديد إنما هو تمرد غير مشروع على التراث، على اللغة، على ما توهّموا أنه «الأصالة العربية» التي تمد الإبداع بهويته الحقيقية، ورأوا في هذا التمرد قطيعة مع الماضي يجب التحسب لها، ومقاومة أصحابها، غير أن الحداثيين كانوا على وعي عميق بما ينجزونه من كتابة شعراً ونقداً، مدركين أن الأصالة العربية بعينها هي التي سيقونها حية ومتوهجة في انطلاقاتهم الجديدة، مؤكدين أن الجذر إنما يضمّر ويموت إذا ضمرت وماتت الفروع والأوراق بسبب انقطاع الشمس والهواء عنها، وأنه يبقى نابضاً ومتنفّضاً إذا نبضت وانتفضت الفروع والأوراق في الشمس

وهذا الهلاس، أصلاً، تميز به الشعراء منذ أقدم الزمان، فسموه هذياناً، أو جنوناً يوحى به شيطان من وادي عبقر.

وما وادى عبقر إلا تلك المنطقة الداخلية المظلمة من أعماق النفس حيث تتجمع أحلام الإنسانية ورموز لذاتها وعذاباتها، وخلاصات تجاربها، يصعد بها شيطان الشعر إلى وضوح النهار على لسان هذا الشاعر الذي وحده بقدراته اللفظية، يستطيع أن يعطيها شكلاً يقرأ ويسمع ويتخيل مهما شط في غرابته.

ولم يكن للشاعر بد، والحالة هذه، من أن يستدع أساليب غير التي جرى عليها الشعر قرونًا عدة، أو أن يضيف إليها ما لم يكن في حسابان القدامى. والأساليب الجديدة التي تنامت منذ أواسط الأربعينيات (وكانت لها بدايات منذ أوائل القرن)، ثم تسارعت وتشعبت منذ أواسط الخمسينيات غدت أمراً لازماً لموقف بات متغيراً من أساسه. وكان واضحاً، حين تجرأ الشاعر وزحزح أبحر الخليل لضرورات تعبيرية، بعد أربعة عشر قرناً من تكريس جعلها تكتسب قدسية موهومة، أن هذا الشاعر لن يقف عند حد في «تجرؤه»، وأنه سيعطى نفسه الحق بالتمتع بحرية التشكيل اللفظي والإيقاعي وفق ما يعمل في دخليته من عشق للحرية بأشكالها المختلفة.

وكان في التحرك بالقصيدة من العمود ذي الأبيات التي على كل منها، تقليدياً، أن يحتوي المعنى الواحد كاملاً في شطرين اثنين، في اتجاه الأبيات التي يصب الواحد منها في الآخر متابعاً لمعنى يتسع وينداح بيتاً بعد بيت، ليوحد وحدة عضوية في أجزاء القصيدة - لم تكن في السابق مطلوبة أو مرغوبة - كان في هذا التحرك أول المؤشرات إلى ما سيأتي لاحقاً من انزياح تام في أشكال القصيدة - الموروثة: من توالي التفعيلة، إلى عدم تساوى الأَشْطَر والأبيات طولاً وعدداً، إلى التحرر منها انطلاقاً نحو الشعر الحر، وقصيدة النثر، بشتى أشكالهما، وهلم جرا.

وهنا أدرك الشاعر أن في اللغة العربية طاقات هائلة بقيت حبسية رديحاً طويلاً من الزمن، وهو الموكل بإطلاقها، ليس فقط «تنقية للغة العشيرة»، بل أيضاً تصعيداً لزخمها، وتأكيذاً على حشدتها برموز يدعها الشاعر فتصبح في الحال

أن ذلك لن يكون إلا ظاهرة أخرى من ظواهر حركيتها وعافيتها، وقطعية المبدع عن الجمهور لن تكون إلا مؤقتة، ريثما يتكيف الجمهور مجدداً مع موقفه ورؤياه. وعلينا أن نلاحظ أن المبدع لا يساوم بهذا الشأن. وإن هو ساوم، مرضاة لهذا أو ذاك، سقط وضاع حقه في الريادة. ولن يكون مبدعاً من هو ليس رائداً وفي الطليعة.

نحن هنا بالطبع لا نتحدث عن كل من وجد تسليية ومتعة في الكتابة، فخط عشرة أسطر أو عشرين، ونشرها في جريدة أو مجلة على أنها قصيدة تطالب النقاد بالوقوف عند عجائبيها، ولا أحسب أن ثمة في العالم أمةً عندها أعداد مذهلة من أمثال هؤلاء الشعراء ما عند الأمة العربية، لحسن حفظها أو لسوئه. إنما نحن نتحدث عن تلك القلة الفذة من شعراء متفردين، نعرف أن قصائدهم بأشكالها ومضامينها المتجددة أبداً، تؤلف جزءاً مهماً من وعي العربي، أعماقه ومآسيه وأحلامه، وتنهى جزءاً مهماً أيضاً من ذلك الغذاء الروحي الذي يستمد منه العربي المزيد من صلابته من أجل الحياة، والمزيد من قدراته على مقارعة الموت في زمن فاجع.

والهواء الطلق، المتمثلين في مساعيهم. وأكدوا في كل ما كتبوا أن تمردهم ليس بالنزوة المجانية التي تفرق هباءً في الجو، بل هو التحرك الجياش الذي تفرضه طاقات الحياة المتوثبة، إزاء كل ما أخذ يتراخى ويعتوره الزمن بسبب من البلى والعجز المتراكم، وكذلك بسبب من الانعزال الجاهل عن تيارات التاريخ التي لن يوقفها، أو يغير مسارها، تجاهلها أو التعامى عنها.

فالحداثة في الشعر، إذن، في ضوء ما قلناه هنا، كانت تمرداً عميقاً جازماً، من ناحية، وكانت من ناحية أخرى استمراراً حقيقياً للنزعات التعبيرية الأصيلة في الذات العربية منذ أن أنشأت هذه الذات أولى حضارات الإنسان. ولكن تزعزت قنوات التواصل بين الشاعر وجمهوره لفترة ما، فإن هذه القنوات عادت إلى فاعليتها مرة أخرى، حالما جسّر الجمهور الفجوة الزمنية بينه وبين المبدع الذي كان يجب أن يسبقه، إن هو استحق مكانة المبدع.

ولنا أن نتوقع أن تعود قنوات التواصل هذه فتضطرب كلما تصاعدت موجة جديدة من المحاولات الأسلوبية والتعبيرية التي لها فعلها الدائم في تحويل الموقف والرؤيا، غير



مداخل تأملية لرؤية النص الشعري

الشعر والنقد.

الواقع وسمات الحركة

الشعرية، والمصطلح

محسن أطيّش*

محسن أطيّش

ناقد عراقي موهوب. عرفته في القاهرة صديقاً وشاعراً وباحثاً. وجمعنا سهرات النقاش والحوار التي ضمت محسن إلى أمل دنقل وبقية أحباب الليل والشعر. وقد تتلمذ على أستاذي عبد المحسن بدر في أطروحته اللافتة عن الشعر العراقي المعاصر؛ الأطروحة التي نشرها بعنوان «دير الملاك»، وكانت إنجازاً لفت الأذهان إلى محسن، وجعله واحداً من النقاد الواعدين. ولكن شاءت العناية الإلهية أن يفارقنا محسن، وأن يرحل عن عالمنا الذي كان ينتظر منه الكثير، تاركاً في قلوب أصدقائه ومحبيه وتلامذته الحزن والألم. وقد أرسل إلى المجلة هذه الدراسة من اليمن؛ حيث كان يعمل أستاذاً زائراً في جامعة صنعاء التي يرأسها الصديق النبيل عبد العزيز المقالح. وكانت هذه الدراسة، فيما أخبرني رحمة الله عليه، فاتحة كتاب جديد وعد أصدقائه بإنجازه. ولكنه رحل دون أن يكمل ما وعد. وها نحن ننشر دراسته الأخيرة، اعتزازاً بإنجازه النقدي الذي سرعان ما خبا، وتأكيذاً لوعوده النقدية.

جابر عصفور

أما القضية الثانية التي أراها بمثابة الجوهر لمثل هذا «المدخل النقدي»، فهي محاولة «التأمل» الذي لا ينأى تماماً عن معطيات النقد الكلاسيكي، بل يلامسها بشفافية قدر تعلقها بحالة «التأمل» التي تثيرها قصيدة ما، أو مجموعة دواوين لشاعر واحد أو أكثر من شاعر يشد الواحد منهم إلى الآخر رابطة موضوعية أو فنية. وأظن أن تلك الملامسة لإنجازات نقد الماضي ستكون أكثر فائدة في حالة التعامل النقدي مع أكثر من مجموعة شعرية لشخص، أو مع أكثر من مجموعة لغير واحد من الشعراء، ذلك أن التعرض لمعطيات نقد الماضي سيكون أكثر انفتاحاً وشمولاً في هذه الحالة، بينما يتسم بالضيق حين نحاول الإفادة منه لنقد قصيدة واحدة، على سبيل المثال.

إن حالة «التأمل النقدي» الجمالي بشكل عام، التي ذكرتها قبل حين، تتيح للنقاد الجديد تلك القدرة الهائلة التي كادت أن تضيع بفعل حساسية الناقد الكلاسيكي الصارمة أمام النص، أعني أنها القدرة التي تمنحها القوة على الغوص في «الجوهر»، دون نسيان أو إهمال البريق الشعري المتأني من الشكل على أهميته الفائقة حيناً، والضرورة حيناً آخر.

وأعود ثانية لأقول: إن عبارة «الغوص في الجوهر» إنما تعني تأمل تلك الروح الغامضة، وتأمل الحالات السيكولوجية والواقعية، المتغيرة آنأً والثابتة آنأً آخر، تبعاً لتغير الزمان والمكان، وتطور الوعي الشعري وتغير أدوات التشكيل الجمالي.

فإن صح هذا «الافتراض» - وهو افتراض ضروري للعملية النقدية - فسيفتح للناقد طريقاً جديدة للتجوال الحر، فيما أسميه «شوارع ذهن الشاعر» والبحث عن المضى منها أو المظلم، وهذه الحرية التي أحاول أن أمنحها لنفسى لها صفة الافتراض القابل للامتحان. ولذا فستكون هذه الدراسة خطوة في مسار نقدي قد يمتلك سمة «الاعتدال» أو سمة «إمكان التعديل»، لأن النقد هو في جوهره عملية تحليل غاية في الدقة، تهدف إلى تشخيص عملية «الاعتدال» في بنية النص، أو «إمكان خلق رؤية تعديلية له» في محاولة لوضع اليد على الجوهرى منه وليس العارض، وهو بكل الأحوال ليس تهشيماً «لتلك البنية». كل هذا من أجل أن يكون هذا

سأفترض حالاً، وفي هذا «المدخل الموجز» لدراسة شعر العراقي بشكل خاص، والشعر العربي بعامة، أننى أمام ضيقتين خاضعتين للجدل، وللحوار الطويل الذي قد يمتد للأرصفة، ليزداد طولاً، أو عمقاً أو بضيق. مع أنهما يشكان أن تكونا محسومتين عندي.

إن القضية الأولى هي «الافتراض» بأننى سأكون بعيداً، ربما بعيداً جداً عن دائرة «التداول النقدي المألوف» بشفافية حيناً، أو بصرامة واضحة حيناً آخر، وأعني بـ «التداول»، لك الوقوف المتعارف عليه، أمام «مجموعة شعرية» أو مجاميع عدة لأكثر من شاعر، مدققاً ومحصّلاً وكأن على سوح الناقد الكلاسيكي التقليدي الذي لا يدع شاردة ولا إردة - كما كانوا يقولون - إلا ووقف عندها، وربما أطال نوقوف، سواء أكان ذلك يستحق الجهد ذاك أو لا يستحقه.

فالناقد العربي الكلاسيكي، أو من تابعه منهجياً، قد نأى بعيداً - وليس في هذا ما يعيب، ضمن النظرة أو الرؤية النقدية التي كانت طرازاً تعاملياً مع النص آنذاك - نأى ليقف أمام فكرة صغيرة عابرة، هي ليست شيئاً جوهرياً ههما جداً، وفاعلاً في النص، وقد يملأ من أجل ذلك الشأن لصفحات مع مزيد واضح من الهوامش والمصادر والإحالات لى أمان الكتب، من أجل تصريف فعل، أو تأويل معنى جملة من خلال أوجه إعرابية أو مذاهب نحوية، وقد يأخذ الأمر ليدقق فى أصل بيت شعري، فيما شاكله معنى ولغظاً، لدى هذا الشاعر أو ذاك، وما يتفرع من مشكلات هذا النمط من القراءة النقدية، كالسرقات والتضمين، وسلخ المعاني، ومسحها، وما جاد لفظه وحسن معناه وما ساء معاً، أو ما حسن الواحد منهما على حساب الآخر... وما كانت تلك المشكلات إلا لتصب في نهاية الأمر بنوع قضية «البيان العربي»، ولا أعني به هنا إلا «الصورة الفنية» بكل أنماطها وأشكالها التي وصلت إلينا منذ منتصف القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن السادس^(١)، وكل تلك الإنجازات، على أهميتها البالغة - التي لا غنى للنقد عنها مهما تغايرت شكله ومناهجه - لم تعد قادرة تمام القدرة على الإمساك بذلك الوجه المتقد لنقد نص شعري جديد.

المدخل لدراسة الشعر أقرب إلى العافية منه إلى الاعتلال. أما التطبيقات التي تعتمد التاج الشعرى - عراقيا كان أو عربياً، فالفوارق ضئيلة - ، فإن لها موقفاً آخر في دراسة مستفيضة أخرى، وذلك للكم الهائل من المجموعات الشعرية: التي لا يتسع لها «هذا المدخل التأملى» وموقعها فى كتاب لا يزال الباحث يسعى إلى إنجازها.

- ٢ -

كثيراً ما تتردد موضوعات مثل «الشعر والدين» أو «السحر والشعر» أو «الشعر والأسطورة». وكل من هذه الموضوعات يكاد يكون صنواً للآخر، أو أن تلك الأفكار التي هي مادة أساسية فى الفعل الشعرى تبدو كأنها ولدت متزامنة، أو أن الواحد منها: «السحر، الأسطورة، الدين» قد سبق الآخر فى الوجود قليلاً، وقد لا نكون بعبيدين عن الصواب جداً، لو قلنا إن تلك المسميات ما هي إلا دلالات لوضع الفوارق البسيطة لفكرة واحدة متشعبة، أو إنها لوضع وتوضيح تلك الفوارق فى حالة تحولها إلى أنماط إبداعية إنسانية عبر تحولات الإنسان فى الوجود، التي غالباً ما تقوده إلى ابتكار الفواصل الحادة التي تنأى بالفكرة الأساسية الواحدة لتحولها بالتالى إلى أنساق وأنماط وطرز تطل على المتأمل الواعى عبر أفقعة متشابهة، يكاد يكون الواحد منها تكراراً باهتاً للآخر شكلاً وفكراً.

غير أن الخوض بقضية كهذه يبدو أقرب إلى الخوض فى «ميتولوجيا» الفكر الإنسانى، نشأة وارتقاء، لكن الخوض فيه سيكون نافعاً جداً، بل ضرورياً وحتمياً لأى باحث يعنى بتتبع مسألة تطور الفنون والآداب، وذلك لما قدمه الفكر الإنسانى بميتولوجياته من إنجازات إبداعية مثيرة وهائلة، يختلط فيها فكر المبدع بانفتاح مخيلته، الدين باللاوعى بالدين، السحر بالوعى به، الأسطورة بالقدر بوصفه قوة مهيمنة بالارتباب والعنف والتحدى. ولا يزال الكثيرون من مبدعى هذا العصر، يعودون إلى كثير من تلك الإنجازات الإنسانية المتعددة، ملاحقة، تخويراً، أو تغييراً أو إعادة خلق وبناء جديد، أو تحويل إلى أنماط إبداعية أكثر حداثة.

لكن الثابت - الذى لا ريب فيه - وغير ما وصل إلينا من نصوص مكتوبة، أو منقوشة، يؤكد أن لا دين، بالمعنى

العام: أى بالمعنى الإنسانى الرحب، بلا شعر، مهما كان نوع هذا الشعر. أو أن لا دين بلا أساطير مهما كان نوع هذه الأساطير. وأن لا دين بلا سحر أيا كان نمط هذا السحر.

فإذا كان الدين مقترناً بالأناشيد أو التراتيل الأولى لدى جماعة من الناس، فإنه مقترن بطقوس وممارسات، وأفعال حركية مصحوبة بابتهاالات فى معابد أناس آخرين.

إن طقوس تلك المعابد كلها، وأدعيتها وتراثيلها وممارساتها، قد تحولت فيما بعد إلى أساطير وحكايات خرافية أو إلى حالات إبداعية شعرية يتعلق جزء منها بالسحر أو بالقدر أو برغبات الآلهة. وفى مثل هذه الحالة فإن علينا أن نتقبل التجربة الشعرية من حيث هي موقف خيالى أو دينى خاص يؤمن به الشاعر حقاً.

يقول مجدى وهبة:

«ومنذ الحضارة الأولى القديمة اعتبر الشاعر بمثابة كاهن يعلم الغيب ويصفه، ويتفوه به بواسطة وحى الإلهى، وبقي هذا الاعتبار الإلهامى فى ذهن النقاد الأوروبيين عبر تاريخ الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة.. ويعتبر الشاعر بمثابة نبي يطلب منه أن يقود شعبه إلى الكمال.. أما الشاعر الإنجليزي شللى فقد ختم مقاله المسمى «دفاع عن الشعر» بقوله: «الشعراء هم مشرعو هذا العالم غير المعترف بهم».. أما فيكتور هوجو ١٨٠٢ - ١٨٨٥ فيعتبر الشاعر بمثابة نبي» (٢).

إن تأمل عبارات من طراز: الشاعر يتفوه بواسطة وحى... وهو بمثابة نبي يطلب منه قيادة شعب إلى الكمال... الشاعر منظر هذا العالم غير المعترف به... ثم الشاعر بمثابة نبي.. إلخ، سيقود المرء بالضرورة إلى مشتجر من الممارك الأدبية والفكرية لا حد لها ولا نهاية، أو أنها - وفى أكثر حالاتها بساطة - ستثير أسئلة بسيطة هي الأخرى، وهي على ما يبدو فيها من بساطة أولية قد تقود المرء - بدراسة تامة، أو ببعد دراية - إلى أكثر المشاكل تعقيداً وتشابكاً.

نحو التكامل، حتى وصل إلى أقدم الأنواع الأدبية التى لاتزال تمتلك صفة الخلود والتجدد، وأعنى بها «الملحمة» و«المسرحية». ولعل دارس هذين النمطين من الإبداع سيجد فيضا من المؤلفات التى تؤكد أن الملحمة والمسرحية هما فى جوهرهما أسطوريّتان، أو دينيتان، وبخاصة «التراجيديات».

إن هذا يقودنا - على سبيل المثال - إلى الافتراض بأن «التراجيديات» كانت قد وجدت بذرتها الأولى فى تلك الروح الدينية، فهل كانت تلك الشعائر الموقعة الأولى (أدعية، ابتهالات، أناشيد) تحمل فى ثناياها ذلك الشجن الإنسانى الأزلئ الموغل فى البعد، والموغل فى البكاء أيضاً؟! أغلب الظن أن الشعر والشجن لا يمكن الفصل بينهما - مهما تعددت مصادر ذلك الشجن أو تنوعت - فكل شعر حقيقى لابد له أن يحمل بين أسراره شجناً حقيقياً هو الآخر، لأنه بمثابة الظل منه، وفى نتاج كل المصور التى انحسرت فئات فماتت.

وقد أمضى إلى أبعد من هذا لأقول: إن الشعر وإلى يومنا هذا وبمختلف إنجازاته ومذاهبه، من كلاسيكية إلى كلاسيكية جديدة إلى رومانسية فرمزية فواقعية فسريالية، وإلى ما بعد هذا من خليط مشوش غريب، يحمل فى داخله تلك الروح الباكية، حتى وإن كانت القصيدة (القصيدة التى هى شعر شعر) تبدو فرحة، أو أنها تبدو لذهن العابرين الذى لم يكتو بنار الشعر الصادق بعد، مسرة أو مبهجة؟

غير أن تأملنا فى هذه المداخل النقدية، وحررتنا فى التجوال بداخل ذهن الشاعر ستثبت ذلك دونما أى شك. أفترانا بحاجة إلى إيراد نماذج تطبيقية تدلل على مثل هذه الافتراضات؟ إن ذلك ممكن، ولكن منهجنا هنا لا يسمح لنا بالانسياق وراء رغبات كهذه، ذلك أن الأمر سيطول بنا جداً، وسنحتاج إلى أكثر من كتاب ومئات من النماذج، وسيصير الأمر أقرب إلى تأليف كتاب فى الشعر لا تقديم مداخل لدراسته، وهى مداخل تعتمد التنظير العام الذى يقوم على التذوق الجديد الذى نريد له أن يسير بنا إلى منهج جديد فى التحليل النقدى غير المألوف.

ولعل أهون تلك المشاكل يبدأ من تساؤلات كهذه: هل كان كهنة تلك المعابد القديمة، خدامها، أو القوامون عليها، شعراء؟ وهل كان أولئك الذين يعلمون الغيب ويطالبون بقيادة شعب إلى الكمال قد برزوا إلى الوجود حاملين معهم صفة «الدين» بشكل عام؟ وصفة «الشعر» بأى نمط أو أداء كان؟ وهل كان لأولئك المشرعين الأوائل، (مخرجى هذا المسرح الذى تختلط فيه الأغنية بالترتيلة بالنشيد بالممارسة الطقسية) صفة القداسة الممنوحة؟

لاشك أن أسئلة كهذه تبدو بعيدة عن موضوعنا الذى نحن فيه لتقترب من دراسات فكرية أخرى هى مما يدخل فى باب «الإبداع والنسبة» بشكل عام، أو باب «الربوبية والفكر» بشكل عام أيضاً.

ويضيف مجدى وهبة، فيقول:

«إن الشعر الإنشادى عند قدماء اليونانيين هو الشعر الذى ينظم للتراتيل أو الإنشاد.. وكان هذا الشعر ينقسم أقساماً منها تسبح الآلهة..» (٣).

إن مثل هذه الكلمات - وكثير نظيرها - ليوحى بأن الشعر - إن لم يسبق الفن الفكر فهما صنوان، ولا غرابة فى هذا - فالعرب قد عرفت مثل هذا الأمر منذ أيام الجاهلية، وربما الجاهلية الأولى، فاتهموا محمداً (ص) بالشاعر مرة، وبالساحر أخرى، فليس غريباً - إذن - أن يرتبط الشعر بالدين عبر القدم، أى عبر الأقوام التى انحسرت، وإلا فمن أين جاءت للعرب فكرة ربط الفن والسحر بالنسبة؟! تلك الفكرة التى رفضها الإسلام رفضاً بيناً، وبرأ منها الرسول العظيم (ص).

- ٣ -

لكن تلك التراتيل والأدعية والابتهالات الشعرية التى طلعت من المعابد سرعان ما تحولت إلى أساطير فاعلة فى نمو تلك المجتمعات، سواء أكان ذلك التحول على مستوى الفكر والنظرة إلى الكون أم علاقة الإنسان بالإنسان عبر أنماط خاصة من الرؤى والممارسات، أم على مستوى النتائج الإنسانى الإبداعى الفنى، نحننا ورسماً وشعراً. ولعل أبرز تلك النتائج ما وصل إلينا شعراً طاولوا الزمن أخذوا صفة السير

الشعر فى كتاب فلان، وبدراسة أخرى فى كتاب آخر، أو دراسة فى مجلة هنا أو هناك، وفى أحسن الأحوال وأكثرها إثارة للبهجة أن تقع عين المتابع على كتاب متخصص فى شعر «مرحلة مضت» أو شاعر «ارتحل» أو «فى شعر قطر ما فى مرحلة ما» أو بموضوعات مثل «الموت والغربة فى شعر فلان» أو «الحب والمرأة عند...» أو «صورة البطل فى...»، أو «الأسطورة عند...» .. إلخ.

وكل مثل هذه الأمور، وكثير غيرها، إنما يدخل فى باب «الترقيع النقدى»، وليس فى باب «رصد النسيج النقدى المتكامل» للظاهرة بكل أبعادها، رؤى وأدوات، بدءاً وتطوراً وذوبلاً فموتاً.

إن غياب الواقع الشعرى العربى الجديد الذى تبعه - على مضض - غياب التكامل النقدى حتم على الناقد أن يلجأ إلى مثل تلك الموضوعات، وصار فى أحسن أحواله يتلقت الإنجازات الإبداعية التى لا تخلو من وشائج تربط بعضها منها ببعض، أو هى مما ينتمى إلى ظاهرة، إن لم تكن واحدة، فإن وجهات النظر إليها يمكن أن تكون متقاربة، أى أن الشاعر صار فى مرحلة ما يجمع «الأشياء» إلى «الظواهر». ولعل من المعقول والمقبول - مادماً فى مثل هذه الفوضى الشعرية القائمة الآن - أن نرضى، وعلى سبيل المثال، ببحث من نوع «صورة الواقع العربى فى نتاج السياب والبياتى وعبدالصبور فى مرحلة الخمسينيات»، لأسباب يعرفها قراء الشعر العربى الجديد، حتى وإن كانت قراءاتهم تلك تنأى عن قراءة الناقد الذى يعرف كيف ينظر إلى الشعر بتأن وتمحص مقارنين. أما موضوع - وليس غريباً أن يحدث هذا ضمن غياب النقد الرصين - مثل «الحب بين شعر الأب يوسف سعيد وحسين مروان» مثلاً، فسيبدو مضحكاً، بل خفيفاً إلى حد بعيد؛ إذ إن العلاقة بين هذين الشاعرين إزاء أمر كهذا تبدو منقطعة إن لم تكن منبثة؛ فالأول يكتبه من خلال وجهة نظر كهنوتية روحية بينما يكتبه الثانى من خلال وجهة نظر رومانسية أو جنسية بحتة، والأول يكتبه بإيقاع النثر بينما يحرص الثانى على أن تحجى قصائده موزونة، والأول يكتبه من خلال صور رمزية معقدة، ويكتبه الثانى من خلال صور ملموسة أقرب إلى النثرية إن لم تكن عامية الأداء.

ولكننى أعيد القارئ إلى ما كنت قد أسميته فى أول هذه الدراسة «التجوال فى شوارع ذهن الشاعر» واكتشاف المظلم منها والمضى، وأين تكمن جذور تلك الروح الباكية، وفى أى منعطف من منعطفات ممرات الذهن؟ ومسدى عنفوانها فى هذا المنعطف أو لاعنفوانها فى منعطف آخر، داخل النص الشعرى الواحد (البيت أو البيتين، العبارة أو العبارتين أو القصيدة الأطول). ذلك أن الشعر عندى هو المادة السحرية الخفية التى تسكن داخل تجاريف الحروف سواء كان ذلك السحر المتخفى يقبع فى عبارة أو جملة أو معلقة.

وللناقد، إذ يمتلك حرته الجديدة - حرية القدرة على الإمساك بالجوهر - أن لا يقع فريسة حالة واحدة تجعله يسقط فى إنجازات شاعر ما، لأن هذه الحرية التى نفترض لها الوجود تجعله يتلمس أو يرى خيوطاً لا حصر لها تصب أو تؤدى فى نهاية الأمر إلى خلق حالات متعددة تنتج فى آخر المطاف مناخاً موضوعياً شاملاً موحداً هو ما يمكن لى أن أسميه «البحث عن الطرز الملونة» لدى هذا المبدع أو ذاك، وهذه «الطرز» هى فى المحصلات النقدية الأخيرة تؤدى إلى اكتشاف تطور المناخ الذهنى «الفكرى» والجمالى «التشكيلى» اكتشافاً دقيقاً واعياً للإنجاز الإبداعى.

- ٤ -

وما دام النقد، فى جوهره، هو عملية «تخليلات افتراضية» فإنه غالباً ما يكون - وسط هذا الركام الهائل غير المتجانس من النتاج الشعرى العربى - محفوظاً بالمخاطر، لأن فى داخله تكمن بذرة تذوق انطباعى أيضاً، ولذا فإن العملية النقدية يصعب أن تكون ذات منهج أقرب إلى التجانس، وبدا فى كثير من الأحيان قول من يطالب الآن بالسعى نحو «نظرية عربية نقدية متميزة الملامح» شبه مستحيل؛ ذلك لأن النتاج العربى ذاته غير متجانس، بل هو متباعد جداً إلى الحد الذى يصعب فيه على الناقد أن يمسك بخيط أو مجموعة خيوط يمكن لها فيما بعد أن تكون تطريزاً لعباءة متميزة متجانسة فى النسيج ومادة النسيج. ولعل هذا «اللاتجانس التام أو المتقارب» كان سبباً أكيداً فى غياب كتب «نقد الشعر العربى الحديث، رؤى ومنهج» بل صرنا نكتفى بمقال عن

«ومؤنة الرحيل إلى مدن الفراغ»^(٤)، وبين جماعة سعدى يوسف وعلى الحلى ورشدي العامل تقع قائمة أسماء لا حصر لها في الوطن العربي والعراقي بشكل خاص، تلك الأسماء التي كان ولا يزال لها وهجها المتجدد عبر إنجازات الستينيين، ولست مغالياً - في حدود تبجي - لو قلت: إن عدد شعراء هذا الجيل المتوهج يربو على الألفى شاعر وتربو إنجازاته على ما يقرب من عشرة آلاف مجموعة شعرية موزعة على خارطة الإبداع العربي شعراً.

فأية «أوركسترا» ملائكية صاحبة هذه وأى «مايسترو» بارع يمكن له أن يقود مثل هذا الحشد؟!

وعلى سبيل المثال، سأقف على بقعة ضيقة من خارطة الشعر العراقي منتقياً بعض الأسماء، عن طريق الذاكرة (وبخيانة نقدية واضحة)، وما اختياري هذا النمط من «الخبائة المقصودة» إلا لسببين: الأول منهما أن هذه الأسماء لا تنتمي لأكثر من جيلين متعاقبين، أى أنهما يوشكان أن يكونا متداخلين زمنياً، ولهذا الأمر دلالاته الفنية الواضحة، والثاني هو تعرية النقد الذي رافق تينك الجيلين وفحصه بدقة هي غاية في الوعي والتعمق الذي يريك كيف يميل الناقد إلى الغلط المقصود حيناً وإلى الجهل حيناً آخر، وإلى المحاباة مرة ثالثة، وإلى المجاملة في مرات آخر، وإلى ما ينفع أو ينتفع من كتابته! فإذا تفاضينا عن مثل هذه الشخصيات، (وبعضها مؤكد) فإن النقد قد يهديك إلى تلك الحيرة المدمرة التي يقع فيها الناقد غير المتمرس، مرغماً، بسبب سوء المنهج النقدي الذي تربى عليه شكلاً لا جوهرراً فما وعاه، أو المنهج الذي أتاه مترجماً مشوهاً فاكتفى بالدائع المألوف منه وارتنك إليه متناسياً المنايع الفكرية والفلسفية التي كان ذلك المنهج شكلاً من أشكالها، فالتفت إليه منبهراً به، وما وعاه أيضاً. أترانا وبعد هذا كله نستطيع - أو يليق بنا في حدود هذه المداخل النقدية الموجزة - أن نساق وراء تلمس وتوضيح مسالك نقدية جديدة تتفق مع واقع الشعر المعاصر؟ لا أظن ذلك، ولا أراه جديراً بالمعالجة في حدود هذه الدراسة، فما الأمر بهين، وليس في الزمن متسع.

وأعود لأقول: أية أوركسترا غير متناغمة هذه التي هي أماسى؟ وأى مايسترو عظيم الشأن يقدر أن يصنع من هذا

يبدو أن ليس ثمة ناقد، مهما أوتى من قوة، يستطيع أن يصور ملامح الحركة الشعرية العربية الحاضرة بالدقة التي نأمل أن نحصل فيها على مثل هذا التصوير العام والشامل؛ فليس ثمة مدارس أدبية واضحة المعالم، وليس ثمة ثوابت فكرية أو مرتكزات شكلية تعين المرء على تبين تلك الفوضى الشعرية السائدة التي أثمرت بعد جماعة «أبوللو» و«الديوان» وشعر شعراء المهجر «جيلاً» شعرياً اتفق أغلب المعنيين بالشعر على تسميته بـ «جيل الستينيات». ولا شك أن السنوات تلك والسنوات التي أعقبتها «السبعينيات» أو السنوات التي بدأ أصحابها يكتبون وينشرون الآن، لاتزال موزعة مثل مجموعة راقصين لا يشد وقع أقدامهم إيقاع واحد، أفق متدرج اللون بشكل طبيعي، مناخ يتغير بهدوء، من نسمة إلى عاصفة. إن لكل منهم إيقاعه الخاص وإن كان ضمن جماعة تكاد تكون لنفسها اتجاهها أو درباً خاصاً.

كان ذلك الجيل (الستينيات) وما تلاه من جيلين عربيين بمثابة خليط، يشبه إلى حد بعيد قول الشاعر القديم، مشخصاً وضع الناقد العربي الجديد «إن جاز التشبيه»:

أيها المنكح الثريا سهيلاً

عمرك الله كيف يلتقيان

هي شامية إذا ما استقلت

وسهيل إذا استقل يمانى

لقد وقع الجميع في حيرة قاتلة، وهي حيرة لا يمكن للمنطق الشعري السائد أن يحلها دون أن يتعسف أو يتمحل أو أن يشوّه أو يغرب النص.

فإذا تجاوزنا جيل الرواد الشعراء العرب، الذي كان قلقاً باستمرار، متلون العطاء (السياب، الملائكة، البياتى، عبدالصبور، أدونيس، يوسف الخال...) تبعاً للحدث السياسى أو المنهج الفلسفى والفكرى، أو الشخصى والثقافى الخاص، والتأثر بالنموذج الغربى تبعاً للأمزجة، بدرابة حيناً أو بلا دراية واعية حيناً آخر؛ إذا تجاوزنا هذا إلى الجيل المجاور فسنقع في الحيرة ذاتها، الحيرة التي تبدأ من أولى إنجازات سعدى يوسف وحجازى، مروراً بـ «إنسان الجزائر» و«طعام المقصلة» و«رياح الدروب» حتى آخر إنجازات كاتب «يقظة دلمون»

الصخب بدء هدوء لينمو بتؤدة علواً وهبوطاً أو بينهما، خالطاً النأمة بالهمسة بالكلمات، التشيد بالدعاء، عنف الرقصة بجونها:

ألفريد سمعان، فاضل العزاوي، سعدى يوسف -
رشدى العامل، محمد جميل شلش، صلاح تيازي -
عبد اللطيف أطيّش، صلاح فائق، سلمان الجبوري، سركون
بولص، محمود البريكان، شوقي عبد الأمير - حميد سعيد،
مؤيد الراوي، محمود الريفي، حسين عبد اللطيف، موفى
محمد - جان دمو، عبد الأمير معله، عبد الأمير الحصري،
كاظم الحجاج، خزعل الماجدي، عبد المطلب محمود، سامي
مهدي، منذر الجبوري، محسن أطيّش - خالد على
مصطفى، عادل عبدالله، حميد الخاقاني - نبيل ياسين،
حاتم الوفي، صادق الصائغ - الأب يوسف سميد، حاتم
الصكر، علي جعفر العلاق - حسب الشيخ جعفر، محمد
سعيد الصكار، رشيد مجيد - ياسين طه حافظ، شفيق
الكمالي، هاشم شفيق، فوزي كريم، خليل الأسدي، أمال
الزهاوي - خالد الحلبي، حسين مروان، كاظم جواد، خليل
حيدر، خالد يوسف، قيس لفقة مراد - عبد القادر العزاوي،
مالك المطليبي، جواد الخطاب، زاهر الجيزاني، كاظم نعمة
الشميمي، يوسف الصائغ، معد الجبوري، عبد الرزاق
عبد الواحد، علي الياصري... إلخ.

- ٥ -

لا أظن أن «شاعراً» أو ناقدًا عراقياً شديد الوعي
والحرص والصدق يتفق معي بأن هذا الكم من الشعر (وهو
ضئيل مبسر إذا قيس بأسماء أخرى وإنجازات مطبوعة تصل
حد السماء لو تراصفت) يمكن أن يسمى جيلاً شعرياً أو
جيلين، أعني أنه يمتلك تلك الخصائص الفكرية والمواقف
والرؤى، وتلك النظرة الموضوعية النافذة الشاملة للحياة، ولواقع
الإنسان فيها، لما وجد له أو لما كان ينبغي أن يوجد. وهل
وراء ذلك الحشد من الأسماء وجهات نظر فكرية أو فلسفية
تكملت أو تضادت أو صار بعض منها خارج إطار التاريخ ولم
يتبق منه إلا الملامح الشكلية الباهتة؟ وأكاد هنا أن أتأسى
المعالجة الشكلية لمثل تلك المعطيات، مفردة فتركيباً،
فتركيب عدة، لغة بشكل عام أو بيان لغة الذي هو أخطر

الأمور وأكثرها جدوى وأصالة وأعنى به المجاز والاستعارة
والتشبيه وأدوات التشكيل البلاغي الأخرى التي تسهم في
صنع أكثر أدوات الشعر تفجراً «الصورة»، ناهيك عن الوزن
والإيقاع الخارجي وتنوع الإيقاع الداخلي تبعاً لتنوع الموقف
الداخلي للنص وما ينتابه من عنف أو غضب، ثورة وهدوء،
قلق وخوف، ذكرى وحنين... وكل هذا قد يحدث في
الشعر فجأة، دونما تخطيط، أو دون أن يكون له تخطيط
مسبق، مرسوم بعناية، ذلك أن الشعر ليس كالرواية، أو
المسرحية، فكاتب مثل ذينك الفنانين يجيء معباً بالحدث
والشخصيات وبالأزمة أو الأمكنة، بل قد يحمل في ذهنه
صوراً لديكورات الرواية أو المسرحية، ويبدأ حدثه ضمن نسق
محدد، أما الشاعر فغالباً ما يقابل أوراقه بأقل بضاعة وبخطى
واضحة أو غير واضحة تماماً، وهو معرض دائماً للعثرات التي
قد تشيرها مفردة أو جملة أو تركيب، أو هبة ريح داعبت
شجرة، أو ذكرى كانت في عداد الموتى فبعثت من جديد
لتأخذ بالقصيدة إلى منحى آخر، ثم تعود إلى الصف
«الموضوع» مخلفة إيقاعاً إن لم يكن مغايراً للإيقاع العام فهو
منتم إليه بشكل أو بآخر.

وعلى أية حال، فإن قضية «الإيقاع في الشعر» مؤجلة
هي الآن هنا، لأننا لسنا بصدد دراسات مشكلات الشعر
كلها، ولأننا كنا فيما خلت من أيام قد أثّرنا حولها جدلاً
في أكثر من دراسة، وسنظل بحاجة دائمة إلى مواصلة ذلك
الجدل، وأعني به «جدل الإيقاع».

وأعود إلى بداية كلماتي في أول المقطع الخامس من
هذه المداخل لأتساءل: كم من النقاد يتفق معي على تسمية
الواحد من ذكرتهم جميعاً تسمية مدرسية منضبطة، ليكون
التعامل النقدي معه أقرب إلى المعقول والدقة، كأن يقول:
«إن اهتمامات فلان من الشعراء واقعية صارمة فكرياً وبناءً
وأدوات» «وإن فلانا رومانسي مغرق في الانكفاء على حالته
الخاصة، أو «إن رؤيته للحياة رؤية رومانتيكية غير مشوبة بنزعة
أخرى» أو «إن ذلك يخلط، أو يبيح لنفسه أن يخلط الرؤية
الواقعية بالأداء السوربالي أو أن يجمع بين ما هو أدائي
الشكل بالانتماء إلى ما هو فكري..» أو يقول ناقد - على
مضض أو تحوز: إن هؤلاء «الحفنة» من الشعراء ذوو نزعة

ولا ديمومة بعضها لولا ذلك الوهج الأخاذ الذى خلقه مبدعو العالم وبناته أيضاً، هنا أو هناك، غير أن التنظير لذلك الوهج الإنسانى لم يتأت ولم ينضج إلا بعد أن مرت عليه قرون وتعاقبت أفكار وفلسفات، كما أن ذلك الإبداع ذاته لم يتكامل ليكون مذهلاً وأباً للتنظير إلا بعد أن تعاقبت عليه عصور، من «فيدياس» إلى ميكائيل أنجلو، من «سوفوكلس» إلى «شكسبير» إلى «راسين» و«كورنيه» و«بيكيت» و«جورج شحادة»... إلى غير هؤلاء العباقرة من عصور الشعر والنقد.

ولم يمر كل ما أتينا على ذكره بمرحلة فوضى أو تشوش كالتى نمر بها الآن، مخلقة إبداعاً هو من طراز «ولد ميتا». ولا بد لى هنا أن أستثنى عدداً، ممن ثبت وتركز ووعى حرفيات الصنعة، وتحولات مواقف الإنسان الفكرية والوجودية عبر الزمن. وما أقل هذا الطراز من المبدعين؟!

من يدري، فقد يخرج إلينا من يعلمنا «الحكمة» ليقول: «إن ما تسميه فوضى أو ارتباك أو تشوش إنما هو دليل عافية ونمو وغزارة، متناسياً أن أية فوضى سواء أكانت أدبية أم غير أدبية لا بد أن تصحبها «غزارة»! غير أننا إذا أردنا لهذه الغزارة أن تكون فاعلة فلا بد لها أن تعمق وعى القارئ وتضيف إلى الفكر الإنسانى رحابة أفق معرفى منظم مدروس بعناية بالغة لتصبحنا نحو اليناابيع الصافية، بعيداً عن الوحل الآسن، وقد يقول آخر: - وربما يكون محقاً - إن أصحابنا مسكوا ذبول تلك الثقافات والمذاهب، أو أنهم أدركوا ذبولها، متأخرين وبدفق سريع، ولم يمسكوا بها أيام كانت فكراً يانعاً

إقعية واضحة، أو إنهم أقرب إليها، وإن أولئك رومانسيون فى حقبة وواقعيون فى حقبة أخرى، أو قد نرى من يقول: «إن غلب هؤلاء كالتزيق لا يمكن الإمساك به بسهولة» مذهبياً ومدرسياً، وإن جلهم «كالحرباء» يتلونون ضمن المناخ لمتاح». ولذا فإن أغلب تلك التسميات التى تشخص المذاهب الأدبية، المتعارف عليها لدى النقاد والأدباء لأوروبيين لا يمكن أن يتحقق لها وجود فعلى الآن، وأؤكد على لفظة «الآن»، وجود محقق وثابت فى الشعر العربى شكل عام، وفى الشعر العراقى بخاصة، بل إن لها - فى فضل ملامحها - ظلالاً باهتة متعبة عند هذا الشاعر أو ذاك. ولعل هذا «التشوش» النقدى الذى هو ثمرة «تشوش الإبداع لشعري» يكاد يكون السبب الجوهرى الذى يجعل الناقد يحار ويتعب، ويتعامل فى آخر الأمر مع الشعراء بوصفهم أفراداً لا مجموعات مؤسسة لإنجازات شاملة لها صفة الديمومة الطويلة الفاعلة، وليس صفة الخلود، أو يتعامل مع فن الشعر - وهذه حالة أفضل من اللاحالة - باعتباره موضوعات محددة وضيقة، مثل «الصورة فى شعر فلان» أو «الغربة فى شعر...» أو «لغة الشاعر الجديد» أو «تطور فكرة... فى الشعر التونسى». من... إلى...» (٥).

وأرجو أن لا يظن قارئ ما أننى واحد من أكثر الكتاب صرامة نقدية...! أو أننى ممن يميل إلى أن يخلق للشعر ملفات ذهب أو أن الاحتفاظ بها، أو ممن يصنع للإبداع الشعري أدراجاً ليصنف الشعراء بالتالى تبعاً لعناوين تلك الأدراج، كأن يضع هذا أو أولئك فى درج «الرومانسية»، وأن يضع

يعد «لامارتين» واحداً منهم من خلال قصيدته «البحيرة» التي كان أحمد شوقي أول مترجميها إلى العربية.

ولعل القارئ يتذكر تلك المناظرات الطويلة التي كانت تدور بين رومانسيين كبيرين هما وردزورث وكولردج بعد نشرهما مجموعتهما الشعرية المشتركة «الأقاصيص الشعرية الوجدانية» عام ١٨٩٠ التي ذهبا فيها إلى أن اللغة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية هي «لغة الشعر»، ولقد ألقت تلك الدعوة فيما بعد بالكثير من ظلالها على شعرت. س. إليوت. ولنا أن نضيف لحديثنا هذا، قولنا: إن «بايرون» و «شيللي» و «جون كيتس» وغيرهم، كانوا من أمراء تلك الروح النامية والمتطورة للحياة عبر فهم رومانتيكي إنجليزي للشعر ولغة الشعر.

لكن الواقع الإنجليزي الذي أحصب تلك التجربة، كان غير الواقع الفرنسي - في حدود التجربة الرومانتيكية - التي رافقتها بعد سنة ١٨٣٠ نهضة دينية مسيحية، واهتمام بالغ بالقضايا الاجتماعية^(١٠). ولعل مقدمة «فيكتور هوجو» أبرز شيوخها لمسرحيته (هرنان) توضح إلى حد بعيد ملامح

المذاهب أو العصور، في الشعر أو المسرح، فيقال «العصر الفكتوري» مثلاً، أو «عصر السريالية». وكان لتلك المذاهب أو العصور منظورها أو ملامحها الخاصة بها، تلك الملامح الواضحة التي لم تكن متناثرة أو مشوشة، بل كانت تحمل بين ثناياها رؤى للحياة بكل أبعادها وموقفاً متكاملأ إزاءها وبضمنه الأداء التشكيلي الجمالي الذي يميز إنجازات مذهب عن مذهب آخر، أو عصر عن عصر آخر.

إننا عندما نقول - وعلى سبيل المثال - : إن «كولردج» شاعر رومانسي، فهذا لا يعنى على الإطلاق تلك الصفات الخارجية الشكلية للقصيدة، وحسب، وإنما يعنى موقف هذا الرومانتيكي من قضايا عصره ورؤيته الخاصة عنها، منهجاً وموضوعاً ونمط ممارسة، من هنا تنعدم صفة «الجيل» المرتبك لتحل محلها صفة مجموعة فاعلة تحمل وجهات نظر غير مألوفة للحياة وللإبداع، ولكنها مدروسة بعناية واضحة، فتولد لخارطة الممارسة الإبداعية مديات أكثر رحابة، وأجيالاً قد تضيف إلى المسيرة الأدبية أبعاداً أخرى، لكن هذه الأبعاد مهما اختلفت فإنها ستظل تحمل شيئاً من عبق أزاخير تلك الغابة التي غرستها أكف أكثر الفاعلين

إلى مواد ثقافية في دستور اتحاد الكتاب
السوفيت الذي انعقد عام ١٩٣٤،^(١٤).

ولا أظن أن بنا حاجة للوقوف أمام حركة «تريستان
تزارا»، فلسنا بالمؤرخين لتطور المذاهب الأدبية إلا بالقدر الذي
يعيننا في إضاءة حاضر الشعر العربي الحديث. إن تلك
الحركة الدادائية قد ولدت «شبه ميتة» ولم تدم أكثر من
سنتين مع أنها انتشرت في أوروبا كلها^(١٥). أما أمر
السرياليين فهو أكثر ذيوياً، وشيوعاً وإثارة، في حركات
الأدب والشعر بوجه خاص، فلقد كانت لهم نظرياتهم غير
المألوفة، ورؤيتهم الواضحة للكون عبر نمط جديد من الفهم،
وصدر لهم عدد غير قليل من الإبداع الأدبي والفني، شعراً
وقصة ورسماً ونحتاً، ولقد أصدروا في العشرينيات من هذا
القرن - على مستوى التنظيم - بيانين شعريين كان لهما
تأثيرهما الكبير في مجمل حركة الأدب الفرنسي الجديد، بل
حركة الأدب في أرجاء المعمورة قاطبة، ولعلهما صارا من
الوثائق الأدبية العالمية التي تمتلك سمات البقاء الطويل
الذي لا يخلو من التجدد. غير أن هذه الحركة المذهلة قد
تعرضت لرياح التغيير - لأكثر من سبب واقعي سياسي،
اجتماعي وأدبي - فخبث، وتخلّى عنها أبرز روادها «بول
إيلوار» و«لويس أراجون» اللذين صارا شيوعيين، ولم يبق من
ذاك الحشد إلا رائدها ومشروعها الأول «أندريه بريسون»
كالواقف وحيداً تخفّ به جماعة غير فاعلة جداً في عالم
الأدب، وبعض الرسامين والنحاتين. ولعل تلك البيانات التي
قلنا عنها قبل قليل: «إنها تمتلك سمات البقاء.. الذي لا
يخلو من تجدد» أثمرت - فيما أثمرت - «البيان الشعري
لعراقي» الذي وقعه عدد من الشعراء العراقيين، وأصدروه في
مفتتح مجلة «شعر» ٦٩، الصادرة ببغداد، ولعله من الطريف
أن يتذكر المرء أن موقع تلك البيانات السريالية ظل وفيّاً لها
- حتى بعد أن تخلّى عنه أهم رفاقه - بينما تخلّى، وبسرعة
لفتة للنظر، موقع «البيان الشعري» العراقي عنه، بل تناسوه،
ن لم نقل إن بعضاً منهم أنكره، وبعضاً سخر منه جملةً
تفصيلاً، هذا مع علمنا أنه أثار جدلاً وضجيجاً ثقافياً في
صحف والمنتديات العربية والعراقية آنذاك.

ولست براغب في أن أستفيض بذكر الحركات الأكثر
حدثاً، إلا لأنها فعلت فعلها لدى أكثر من جماعة شعرية
متناثرة هنا أو هناك في أرجاء عالمنا العربي، ولعل شعراء
«الغضب» الأمريكيين وعلى رأسهم «الآن جيزنبرغ»
وقصيدته الذائعة الصيت «أميركا»، وجماعة «الموفمنت»
وجماعات شعرية مبثوثة في أماكن عدة كباريس ولندن
ونيو يورك وغير هذه البقاع، تلتقي كلها في تقديم النظرة
الجديدة لهذا العالم المرتبك، عبر موقف شعري شديد الإدانة
للدولة والمجتمع على حدّ سواء. إنهم يلتقون تحت راية
فضح كل ما هو فاسد، كل ما يسيئ للإنسان ويقتل فيه
إنسانيته، ويتم لهم هذا من خلال أداء تشكيلي جديد يختلط
فيه الصراخ باللغة بالغة الصرامة، والعادة البارعة في صنع
أكثر المفردات إثارة للشتم والطمع أحياناً:

«أميركا .. اذهبي وضاجعي نفسك بقنبيلتك
الذرية ..»

إن اللغة الشعرية عند أغلب هذه الجماعات هي جزء
من الموضوع؛ أعني أنها لا تنفصل عن السلوك، ولا عن
النظرة الفكرية للعالم وأنظمتها كما يرونها. ولعل هذا هو أحد
الأسباب التي قادت أكثر من واحد منهم إلى الانحراف
سلوكاً من خلال دنيا الشذوذ والإغراق في عالم المخدرات.

وربما كانت حركة «الأندرجراوند» آخر تلك
الصيحات الشعرية في الأدب الإنجليزي، الآن، وأكثرها إثارة،
فهم يرون كما يقول «بي هارود»، مثلاً: «على الشعر اليوم
أن لا يذوب فقط بل عليه تفحص العالم من حولنا». ويقول
«دن كنليف»:

«إن الشاعر يجب أن يكون ثورياً، مشعاً ومهماً
متقدماً وداعية حب، ولا يكون ضمن مساوئ
السلطة سياسة، استشعار، حكم. ولا مع ماكنة
الحرب، والمسيئين إلى الإنسانية..»^(١٦).

إن هذه الجماعات، مهما تباينت أو تقاربت في النظرة
إلى الواقع، أو في طرائق الأداء، صراخ وضجيج أو هدوء
نبرة، ببيان مشع لغوياً.. أو بنبرة هادئة، أو قريبة من الأداء
النثري، تلتقي جميعاً فيما يمكن أن نسميه «رفض الواقع

منها عيسها عبر الأجيال فأنجبت فيما بعد أكثر من كتاب فى «الطبقات». ولست أدرى - ولحد الآن - كيف كان ابن سلام يفهم الشعر، أو ما مقومات الشعر الحقيقية لديه، مذ قرأ بعضهم عليه قول شاعر فقال: «ليس هذا بشعر، إنما هو كلام منظوم معقود بقواف». وهذا تشخيص إبداعى قديم غريب!؟

ومن تتبع الحركة النقدية الشعرية، التى ما كان «المعنى» يفصل فيها عن البيان، وعن «الصورة الشعرية» سيصاب بالذهول إزاء ذلك التدقيق المثير للفكر الشعرى، وطرائق التعبير عنه، بل إنهم لم يدعوا شاردة ولا واردة إلا ووقفوا عندها طويلاً، فلقد أسهبوا إلى حد الإسراف فى قضايا «المعنى والمبنى» ومواءمة الألفاظ للمعاني أو عدم مواءمتها، بل إنهم وقفوا أمام قضية المفردة واللفظة الواحدة وقوفاً لا يجرؤ أى ناقد أوروبى على الإتيان بمثله مهما أوتى من جلد وصبر، فإذا كان شأنهم إزاء المفردة كهذا، فما بالك بالعبارة!؟ وما بالك بالتركيب أو بمجموعات التراكيب التى تصنع جوهر الشعر من الناحية الجمالية؛ وأعنى بها «قضية الصورة الفنية» بكل مشكلاتها المعقدة من تشبيه وكناية وتورية ومجاز، واستعارة.. إلخ، وربط كل هذه التفاصيل بالبناء التشكيلى العام للأبيات أو للقصيدة، فضلاً عن كتب الإبانات والتعريفات والسرقات وأنواعها، والخصومات، والوساطات وتقسيمات الشعر على قدر معانيه وألفاظه وما ساء منه أو حسن لهذا السبب أو ذاك، وكل هذا مشروح ومفصل ومناقش بأناء ودقة، على المستوى الجمالى والفكرى، كالسياسة والسلطة ورؤية الشاعر إليهما، اتفاقاً، أو إذعاناً، أو خروجاً عليهما، والمواقف من الحاكمين وأبنائهم ووزرائهم، والدين والقبلية، والثورات أو النزوع إليها، ذلك النزوع الذى ذبح من أجله أكثر من مفكر وشاعر ومتصوف تحت راية ذاك الستار البراق الذى ابتكره الحاكمون وصاغه دجالو الدين والعامّة المنتفعون، وأعنى به ستار «الزندقة والإلحاد».

لقد مرت حركة النقد الأدبى عند العرب بقرون ليست بالقليلة، إنما كانت سنوات حوار وجدل عنيف، مصحوب بالتأمل والتدقيق المثير وفحص جزئيات العمل الإبداعى بطريقة ذهنية تحليلية، قد لا نغالى إذ نقول عنها

الاجتماعى الردى الذى صنعتها ماكينات الرأسمال وسياسة أوروبا المتردية تجاه بعضها والعالم» وحديث شتائم هذه التجمعات الشعرية للعالم إنما هو واحد من الطرق التى يرونها كفيلة بأن تعيد للإنسان إنسانيته. ولذا، جاء مجمل نتاجهم الإبداعى عن الفقر والجوع والمرض، والشذوذ والمخدرات، عبر أداء هو فى الغالب الأعم عنيف النبرة وبطرائق جمالية تعبيرية غير مألوفة هى الأخرى، بل إن سلوكهم، أو سلوك بعضهم، عبر متابعتنا لهم من خلال الصحف والمجلات - إذ لم تترجم كتب وافية عنهم، أو تصل عبر لغات غير العربية - يكاد يكون متفقاً إلى حد بعيد مع نتاجهم الذى لا يخلو من غرابة، فهم تراهم يفترون الأرض بطريقة ليست مألوفة، كما انتشرت هذه الظاهرة «فى الحداثى، فى المحطات، فى أماكن التجمعات الأدبية، وإزداد جمهورهم، فتنوعت القراءات، وصارت تستغرق الليل كله^(١٧). وربما امتدت مع صخب موسيقى واضح إلى الأزقة والأروقة وإلى «الأنفاق». تلك اللفظة التى تحمل عنوان الحركة «شعراء الأندرجراوند».

بعد هذه المقدمة التى استطالت - إلى حد ما - فإن لنا أن نقول بضمة أشياء تبدو مهمة: منها أن جميع ما قدمته المذاهب الأدبية الكبرى فى الغرب - أو جله - على مستوى التنظيم فى الأداة أو المحتوى، الذى استغرق من جهد المبدعين قرابة أكثر من أربعمئة عام، كان العرب قد التفتوا إليه من الناحية النقدية قبل هذه القرون بقرون عدة، ولا أظن أن تراثنا نقدياً بلاغياً يخص الشعر قد نقل إلينا من التفاصيل والجزئيات مثلما فعل النقاد العرب القدامى، مذ كان نقدم انطباعاً عابراً بعيداً عن التحليل، كما تذكر كتب أسواق العرب الأدبية، إلى أن بدأ ينمو ويرتدى عباءات التحليل والفحص والتمحيص فى القول فكراً ولغة وتراكيب بيان.

لقد بدأت حركة نقد الشعر العربى، قبل أن يترجم «أرسطو» بقرون، وقبل أن يعرف أدباء أوروبا كتاب «هوراس» الذى هو نسخة لا تختلف عن (فن الشعر) كثيراً، بقرون أيضاً. فلقد ولدت هذه الحركة مع الأصمعى ونمت بذكاء واضح مع ابن سلام الجمحى وكتابه المعروف (طبقات فحول الشعراء)، ونمت فكرة «الفحولة» واتسعت

ومحمود محمد شاكر في بعض دراساته التي تنم عن فهم عميق للشعر القديم ونقده تحقيقاً وتأليفاً مثل دراسته المثيرة الطويلة (نمط صعب ونمط مخيف).

وإذا كان كل ما مرّ بنا، مع جهود بعض المستشرقين - من خاب منهم ومن أسعفه حظه بالاقتراب من الصواب - لم يستطع أن يضع بين أيدينا صورة شبه متكاملة، متأنية فاحصة، ممنهجة تاريخياً واجتماعياً، فكرياً وفلسفة، رؤى ومواقف، سياسة ووقائع، فاعلة في الحياة الأدبية العربية المتغيرة من عصر إلى عصر. فما بالك بنا نحن الأقرب إلى «الحدث»، المعنيين بالدرس البلاغي والنقدي الموروث؟! ولو أننا توخينا الدقة الصادقة في تأمل ما وصل إلينا من فهم أسلافنا للشعر وماهيته، ومشكلاته التي لا تخصى على مستوى الجوهرى والعارض فقد لا نعثر - على امتداد خارطة الثقافة العربية المعاصرة، - إلا على قلة نادرة من المؤلفات النافعة الجادة التي تعنى بقضية جهود الأسلاف بهذا الصدد. ومن هذه الجهود جهود الدكتور الطاهر في كتابه (ابن الأثير) ودراساته لم تنشر في كتاب - فيما أظن - عن طبقات الشعراء لابن سلام، إنما اكتفى بنشرها في مجلة «الآداب» البيروتية، وكتاب لإدريس الناقورى عن «المصطلح النقدي» وقد صدر بالمغرب، وكتاب الدكتورة هند حسين طه (النظرية النقدية عند العرب)، وأكثر من كتاب عن الشعر والإسلام ككتاب الدكتور سامى مكى العائى، وكتابا الدكتور جابر عصفور اللذان يدوان أكثر من غيرهما تأنيلاً ودقة رصد وإحاطة، وهما (مفهوم الشعر) و (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، بل هما مما يصبان حقاً في جوهر المشكلة التي نحن بصدها. ولربما صدر أكثر من كتاب جديد عن مثل هذه الشؤون في هذا القطر وذاك من أرجاء وطننا ولم يصل، أو يقع بين يدي دارس جديد، وتلك مسألة محزنة لها أسبابها المعروفة التي تمنع عنك قراءة ما يكتبه أخوك هنا أو هناك، فهم في الغالب يوكلون الأمر إلى سوء عمل مؤسسات النشر والتوزيع، وهذا شائع مشوب بعدم اليقين، أو أن يختلف نظامان عريان سياسياً فيحجب الواحد منهما - وبسرعة عجيبة - دخول مطبوعات الثانى حتى لو كانت تعنى بالشعر الجاهلى مثلاً!

إنها كانت أقرب إلى «الذهنية المختبرية» إن لم تكن مختبرية حقاً. ولعل دارسى البلاغة العربية درساً دقيقاً، ودارسى اللغة فقهاً وأصواتاً وأساليب لا تعوزهم الأمثلة للتدليل على ذلك أو الاستشهاد بما يتفق أو يضى ما ذهبت إليه من درس يكاد يكون معروفاً بوصفه مقابلاً للدرس المألوف الذى مررت به - فى حديثى عن المذاهب الأدبية الأوروبية الكبرى أو الحركات وتلك التجمعات، من أجل أن أصل إلى قضية صرت قريباً منها وصارت قريبة إلى منهج هذا العدد من المجلة.

لكن المشكلة التي كانت تثير فى الشجن تلو الشجن هي أننى كلما قرأت كتاباً من كتب القدامى فى الشعر منذ «الطبقات» وصولاً إلى كتب الجاحظ فالأمدى فالعسكري، الرماني وابن الأثير والباقلاني والجرجاني وغيرهم كثير، وصولاً إلى أبرزهم وأشملهم وأكثرهم إمعاناً فى الفلسفة البيانية - إن صح التعبير - وإمعاناً فى التفكير المنطقى المثير المصحوب بالتأمل الجمالى وأعنى به «حازماً» صاحب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). أقول: كلما مررت بمثل هذه الآثار عجبت من قصور أساتذتنا المحدثين فى التصدى لمثل هذا الموروث النقدي والبلاغي، الذى يشكل - بلم شتاته موضوعياً - نظرية متكاملة، أو هي توشك أن تكون متكاملة، إذا ما قيست بالتتابع الغربى فى الدراسة لعدد غير قليل من الإبداعات الأوروبية التي حولها دارسو الإبداع الغربى إلى مذاهب ومدارس لا تزال تشكو إلى يومنا هذا من التداخل والارتباك الذى يضيع فيه المنهج أحياناً أو يختلط بمناهج أخرى تبعد أو تقرب من الأصل الفكرى الفلسفى الذى يكمن وراءها، مع أنها ظلت ولا تزال فاعلة ومهمة ومهيمنة فى واقع الأدب العالمى اليوم.

أقول إذا تجاوزنا جيل أدبائنا الأسبق قليلاً، مما نحن فيه الآن، وعجبنا من قضية قصور تصديهم، ومرورهم بشكل يبدو عابراً غير آبه لواحدة من أخطر قضايا الأدب (وأستثنى قضية الاهتمام بتحقيق ونشر مثل تلك الكتب والدواوين، فجهدهم فى هذا الشأن واضح ومثير ومعجب)، فإن المرء لا يتذكر ممن عنى بشأن تحليل النقد والبلاغة وصقل جوهرها إلا النزر اليسير من جيل طه حسين والعقاد والمازنى وفروخ والرافعى

مساوى السلطة، ولامع ماكنة الحرب...، إن كان هؤلاء قد قرأوها ووعوها، ذلك أن الواقع الفنى لا يؤكد ذلك بل يؤكد الضد منه.

أبعد هذا كله، وما رافقه ويرافقه من غيابات فكرية متضاربة، متناقضة غير مدركة ولا ممتشابهة، تحملها وتعبر عنها أدوات معالجات جمالية: شكلية باهتة لا ميزة لها إلا البحث غير المجدى عن أكثر الصور غرابة وغموضاً وترميزاً غير موظف - وتلك أبرز المضللات وأعقد مشاكل الشعر - لخدمة الحدث الشعرى، أو الفكرة الجوهرية التى يود المبدع إيصالها للآخرين. إن غياب جماليات الصورة الفنية لخدمة الذهن الشعرى هو «القتل المتقصد» للشعر، ما دمنا نؤمن جميعاً، دون أيما ارتيابات، «بأن الشاعر بشر يتحدث إلى بشر».

أبعد كل هذه الغرائب تمتد بنا «اللامبالاة» لزاء أكثر الأمور جدية حتى نطلق دون أى تردد مصطلحات مثل: «معطيات جيل الستينيات، وجيل السبعينيات» أو «إنجازات الثمانينيات». كأن الجيل لا يمتلك هنا من سمات «المصطلح» إلا البعد الزمانى فقط، وهو غالباً مما لا يتجاوز عشر سنوات، والسنوات العشر غالباً ما تكون متداخلة بالأخرى - كأن هذه الضالة فى السنوات قادرة على خلق فلسفة أدبية لها أصول وأفكار وجذور راسخة. إن هذا لم يحصل فى أدب أية أمة أو نقدها.

وانسجاماً مع من يعجبه لفظ «مصطلح جيل» فإن من حق المتابع الجاد - وفى أحسن الأحوال، وعلى مضض - أن يقول: إن فى شعر فلان روحاً رومانسية خافتة، وإن فى شعر فلان نزعة واقعية باهتة، وإن فلانا «يهرف بما لا يعرف»، وذلك لا يفقه الشعر، لا لغة ولا تراكيب بل لا دلالات ألفاظ... وللمرء أن يقيس مثل تلك الأوصاف على غير واحد ممن مر ذكره أو لم يمر، أو ممن تجاهلهم كاتب هذه السطور، عمداً لكثرة ما أضاع فى وقته وجهده فى تتبع كتابات سنوات السبعين وما بعدها، أفراداً وجماعات.

وأظن أن لى بعض الصواب حين أبادر إلى القول: إن الشعراء العراقيين والعرب الرواد ومن تبعهم، وركز عطاءه

لقد اختلطت المواقف اختلاطاً بينا وتداخل الماضى الممتد إلى قرون عدة من نتاج الأدباء العرب بالإبداع الأوروبى نصاً وتشريعاً لمناهج أدبية كثيرة، ولقد أدى هذا الاختلاط والتداخل إلى نتاج أدبى يبدو للوهلة الأولى غير متجانس مع أنه يحمل الكثير من بذور اللقاء والتقارب فى المفاهيم وفى بريق أدوات التشكيل. غير أن الخوض فى أمر الدراسات النقدية المقارنة ليبدو الآن أمراً صعباً. لكن هذا التداخل والاختلاط، وتباعد وجهات نظر وتقارب أخرى أدى بالشاعر الجديد إلى أن يقع فى خضم بحر أدبى هائج لا أول له ولا آخر، ومن هنا وقعت وبرزت مشكلة ما كنت أسميته «قضية التشوش والاضطراب» وربما القوضى الشعرية التى قد لا يدرك بعض كتابها أين تكمن، مع أن إحساسهم الفطرى بها قائم.

إننا الآن - ولنتستثن جيل الرواد من كتاب القصيدة الجديدة عبر أقطار الأمة كافة - أمام عطاءات شعرية هائلة الكم، فهم فى أقل التقديرات يقاربون الألفى شاعر، وإنجازاتهم، بين قصيدة حرة وقصيدة نثر وكتابة شعرية، تربو على العشرة آلاف مجموعة ظهرت ضمن فترة وجيزة لا تتعدى نصف القرن من الزمن، وهذا أمر لم يكن قد حدث فى نتاج أية أمة من الأمم عبر العصور الأدبية كلها.

إن الغرابة والدهشة لجديرتان بأن تصيبا أى باحث أو ناقد بالدوار، وهو معذور فى هذا - ذلك أنه أمام ظاهرة مجنونة بدأت منذ منتصف عام ١٩٦٠ ونمت بشكل معقول يفيد من الماضى العربى قدر إفادته من الإبداع الإنسانى لخالده. لكن هذه الظاهرة، منذ منتصف عام ١٩٧٠، بدت كأن قد أصابها - وبفعل الكم الهائل من الترجمات الرديئة لآخر الحركات الأوربية غرابة وهلوسة تحت تأثير اللاوعى الغافى فى أقبية عالم المخدرات - مس من الجنون الذى لا يمكن أن يوصف إلا بصفة «التشوش» وغياب الوضوح فى المواقف، والرؤى وفى التأمل الواعى للكون وللإنسان ضمن مشكلاته المتعددة والمتجددة أيضاً من جوع وأمىة وفقر واحتلال وقمع وقهر واستلاب. ولم يستفد الشباب العرب من منظرى الحركات الأوربية الأكثر جدة غير مقولة دن كنليف التى مرت قبل صفحات: «إن الشاعر ... لا يكون ضمن

منه إلى التطريز الماهر. هذا بالدرجة الأولى، أما بالدرجة الثانية، فإن عطاء تلك السنوات، وهذه، يقدم ذلك اللقاء الروحي الإنساني الرحب - ونعود هنا لتذكر ما قلناه في بدء هذه التأملات النقدية عن الإنسان والدين والشعر، عن علاقة «التراجيديا»^(١٨) بالروح والنزعة الروحية الشاعرة، تلك العلاقة الباكية التي لا تغادر أية «تراجيديا» كلاسيكية محكمة البناء في شعر أية أمة، وعبر العصور كلها، والمذاهب الأدبية كلها أيضاً. أم أننا نسينا أن وظيفة «التراجيديا» المحضة «مسرحياً» هي «التطهير».

ولذا، فإن الشعر العراقي، والشعر العربي أيضاً، الذي كتب في سنوات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات والثمانينيات، ينتمي بهذه الدرجة، أو تلك إلى الروح العالمية الشاعرة التي لا يفارقها الشجن، هذا على صعيد النوع مع الفارق بالدرجة؛ ذلك أن الناثية ليست كالتكلى. فإذا أضفنا إلى عنصر «التراجيديا» ضعفاً أو عفواناً - عند هذا الشاعر الأوروبي أو ذاك، وهو عنصر أساسي لا لبس فيه، فإن للواقع العربي والعراقي بشكل خاص في السنوات التي تعني بها هذه الوقفة التأملية دوراً واضحاً في إذكاء تلك الجمرة التي تذبذب مرة وتتقد مرة أخرى، عند هذا أو ذاك من شعرائنا، إزاء واقعنا.

إن الحديث عن الواقع العربي - ضمن سياق أزمة الاحتلال والثورات ونمو المقاومة والحياة الثورية في هذا القطر أو ذاك، حديث طويل متشعب، وبخاصة إذا ربطنا بين تاريخنا السياسي وما نجم عنه من فعل شعري حديث. والحديث عن مثل هذين الأمرين يكاد يكون متشابهاً متقارباً، فالأزمة واحدة، والتحرك الثوري واحد، والدعوة صنو الدعوة - أقول إن استرسالاً كهذا هو بحاجة إلى مؤلف أو أكثر وإلى منهج يختلف كثيراً عما نكتب به الآن، ولذا فإن من باب الاختصار الضروري أن أقف عند ملامح الواقع العراقي آنذاك، دون أن أنسى الربط بينه وبين ثماره على مستوى فن الشعر أو موضوعاته في الأقل.

فمنذ احتلال «البصرة» - على سبيل المثال -، في حدود عام ١٩١٤، وحتى قرابة أوائل عام سبعين؛ كان

حتى عام ١٩٦٨ - فالسنوات قلائل في واقعنا الأدبي العربي الجديد، ولا بد للناقد أن يتعامل معها بالكمائيل - كانوا بذرة أولى تحمل الكثير من سمات العافية، الجدة والنضج، في الطرح شكلاً وفكراً، غير أن من جاء بعدهم إنما هم أقرب إلى تسميتهم «بدء ولادة»؛ إنهم «مخاض شعري» جديد، لتكوين قصيدة جديدة، أو عالم شعري جديد. لكن لكل مخاض أسراراً، ولا يستطيع أحد التكهّن أو الاقتراب التام من تشخيص ما سيكون عليه الوليد الجديد؛ فالتغيرات اليوم كثيرة، أينمو طبيعياً قوياً مركّزاً مجدداً بارعاً، أم يظل يحلق بإعياء ضمن سرب متعب هو أقرب إلى الهلاك منه إلى النجاة؟!

إن مرحلة «الولادة» هذه، مع غيرها، ورغم تنوعاتها المتفرعة الأخرى، تظل شعراً، بل إن بعضاً منها ليحظى بالاهتمام إذ هو جدير بالمتابعة، وبعضها الآخر قد يبلغ درجة واضحة من النضج، لكن هذا كله يظل على المستوى الفردي الضيق، فمرحلة التدريب التي يمر بها أغلب شعراء العربية الجدد تظل أملاً في الوصول إلى أبعد من خط النهاية التي نرتجيبها؛ وأعني بها التكامل على الصعيد الخارجية والداخلية أيضاً، ... والمثير والمدهش، واخبر لفرط إتقانه، وبراعة صانعه. ولكنها - كما هي الآن - تظل في حدود التقليد، ويظل اليون بينها وبين إنجازات شعراء العالم الكبار شاسعاً، فهي إن لامست تلك الإنجازات فإن التلاصق سيكون عابراً مرة وشافاً مرة أخرى، وهو - في أحسن حالاته اقتراباً منها شديد النأي عنها، ذلك أن إنجازات ذاك رؤاه تدخل ضمن باب «لا مألوف هذا ولا رؤاه». ولذا، فإن إفادة الشاعر العربي الجديد من الشاعر الأوروبي تظل في حدود التضمين حيناً، أو الإشارة حيناً آخر، أو الإفادة من فكرة صغيرة ترد أثناء لقاء أو كتابة تأسيس لحركة شعرية لم يحن بعد زمن الإفادة منها من حيث هي جوهر فكري متكامل لدى شاعرنا الجديد، المقيم هنا أو الذي يعمل الآن بين ظهرانيهم.

ومع هذا، فإن سنوات التدريب و «مرحلة الولادة» تلتقي أهم معالم الشعر العالمي في مناح عدة؛ فهي بالدرجة الأولى تجارب إنسانية - دعت من أهمية التجارب أو قلة أهميتها - أعنى أنها عطاء إنساني أقرب إلى الخياطة العابرة

العربي كلها، وظهر في شعرنا أكثر من حركة كلاسيكية ثورية - إن صح التعبير - أو «نيو كلاسيكية» واتسع مناخ الشعر «الشعبي» أيما اتساع وتعددت مناهجه هو الآخر، وتبلور من خلال هذا كله وضوح الحركة الشعرية الأكثر فعلاً ورسالة ووعياً، التي استقر فيما بعد على تسميتها حركة «الشعر الحر».

وكما توزعت السبل - وبشكل غريب سريع ملفت للنظر - بالحركة الثورية العربية النامية، وبقيادتها: بين قوميين، ووطنيين، بعثيين أو شيوعيين، أو ليبراليين، توزعت تلك السبل، وبالسرية ذاتها، هي الأخرى، بالفن بشكل عام، وبفن الشعر بخاصة، بل كادت أن تعبت به عبثها بعدد غير قليل من القادة السياسيين العرب آنذاك؛ فحركة الثورة العربية في الوطن بأسره كانت أقرب إلى التشوش بعيدة عن التنظير الإيديولوجي المنظم المنبعث عن فكر سياسي واع ومرتب وثابت المرتكزات. غير أن واقع الستينيات السياسي كما عايشناه عن كשב كان غير مستقر بشكل واضح للعيان، فهو بعيد عن الاستقرار، سريع التغير، كثير التلون، يصفر حيناً ويختلط في أحيان كثيرة أخرى، وطنياً مبالاً إلى الديمقراطية اليوم، دكتاتورياً قمعياً يغازل الغرب غداً؛ يبعث ويشترك ويلعب بك، إنساناً وفناناً بين ليلة ونهارها.

إن ذلك الاستقرار في الوعي السياسي العربي، في سنوات الستينيات وما قبلها، قد انعكس هو الآخر - بشكل ما - على ذهن الشاعر الجديد الذي وجد نفسه في خضم بحر ثوري عنيف وهائج بشكل لم يألفه من قبل، فاختلطت عليه الرؤية الواضحة للأشياء برمتها. ولعل هذا يكاد يكون سبباً مباشراً لما كنت قد أسميته «حركة الولادة الشعرية الجديدة»؛ إذ سرعان ما تلقفت الأحزاب والحركات السياسية أبرز الوجوه الشعرية فصار بعضهم - بفعل الانتماء الإيديولوجي الضيق ذا ميل واضح للانغماس في بحر «الواقعية» كما بدت له أو وعاءها آنذاك، في شكلين الباهتة «الدفاع عن الفقراء، والطبقة العاملة»، وهي عنده وفي أحسن أمثلتها واقعية: بالية مشوبة بمذاهب أدبية أخرى، وليست تلك الواقعية الفلسفية المتعاسكة الملامع كما عبر عنها الواقعيون من غير العرب، تلك التي تحولت - كما مرَّ

الواقع العراقي يعاني من تمزق رهيب على المستويات كافة، السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والعاطفية... وباختصار شديد كانت هناك أمية مروعة، وبطالة دائمة وفقر لا مجال لنسيانها أبداً، وكانت حركة الإقطاع وبروز ظاهرة الطبقة من الأمور المألوفة لدى مواطن الخمسينيات خصوصاً، أما في منتصف الأربعينيات فكانت الحال مبكية فيها أمام الجيل الجديد الذي بدأ يتسرب إليه الوعي السياسي مما كان يترجم في مصر وسوريا ويصل سراً، لقد كان يؤذن بالثورة، فشبت على أيدي رجال الدين ورجال العشائر وشعراء تلك الأيام - الذين أشبعهم الدارسون درساً - من جنوب العراق حتى شماله، وعرفت بتاريخ العراق الحديث بـ «ثورة العشرين» التي كانت السبب في تلاحق الحركات الثورية، كحركة «مايو ٤١»، وثبة ١٩٤٨. وما أعقب تلك الحركات وأنضجها إلى حيث الثورات المعروفة.

إن ذلك الواقع، وتلك العوامل مجتمعة، كانت سبباً أكيداً في نشوء حركات سياسية متعددة، تطمح جميعها إلى التحرر التام وإلى التغيير الشامل، وعبرت عن طموحها ذاك عبر صحف ومظاهرات رافقتها جملة من الاعتقالات والإعدامات والسجون، ونما خلال «الطموح الواسع إلى التغيير طموح في تغيير حركة الفن كلها ومنها ذلك الشعر السائد» (١٩).

فإذا أضفنا - موجزين - إلى كل سمات الواقع العراقي آنذاك، سمات الواقع العربي الممتحن بأسره، لوجدنا أن الأمر يوشك أن يكون واحداً، فالغضب الثوري والعنف الجماهيري كان يمتد ويتنامى بشكل سريع وهائل ومحزن: تأميم قناة السويس بعد ثورة يوليو، .. العدوان الثلاثي على مصر... إلخ. ولقد بدأ أمر الاحتدام في مصر والعراق والشام في فترة متقاربة أذهلت العقيلة العسكرية لحلف بغداد العسكري، ثم امتدت نيران الثورة إلى الجزائر «أم الشهداء»، وتلتها حركة تحرير تونس في الحقبة ذاتها التي لا يتجاوز أمدّها الأربعة عشر عاماً الأخيرة (١٩٥٢ - ١٩٦٤).

إن هذا الاضطراب الثوري العربي، على المستويات كافة، أدى - كما قلت - إلى خلق تغيير في حركة الفن

هوجو، بریتون، إيلوار، أراجون، ساجان، بودلير، شليجل، مالارمييه، تزارا، نيتشه، ديكرات، سارتر، ماركس، رسل، هيجل، فيورباخ، إنجلز، هيدجر، لوركا، دستوفسكي، جوركي، تولستوي، جوجول، مايكوفسكي، ألكسندر بلوك، وايتهد، سان جون بيرس، آرثر رامبو، أنتونن آرتو، هنري ميشو، إزرا باوند، ييتس، إليوت، شللي، بايرون، كيتس، كولردج، وردزورث، إدجار آلن بو، وولت ويتمان، هيرمان هسه، تشيخوف، شولوخوف، «تيد هيزوز وفيليب لاركن»* إلى آخر هذه القائمة التي لا تنتهي بسهولة والتي نكتظ بالأسماء الفاعلة في تاريخ الفلسفة والفن والأدب والفكر الإنساني بشكل عام.

ولعل المتابع المتأنى سيدرك على الفور أن بعضاً من هذه الأسماء يشكل جماعة أدبية، أو فلسفة ذات حلقات تؤدي الواحدة منها إلى الأخرى، متماسكة الموقف، متوحدة النظرة للأمور كلها وقد تنأى نظرة فلسفية عن أخرى نأياً قد يكون شاملاً كلياً، وأن بعضها الآخر - الإنجازات الإبداعية - يتميز بخصائص مغايرة عن سواه، وأن هذه الجماعة هي غير تلك فكراً وأدوات تعبير، بل إن بعض الشعراء يبدو متفرداً إلى حد بعيد ولا يمكن «ربط نتاجه بمدرسة أدبية أو اتجاه فكري» كما يقول «جايان بيكون» عن شعر «هنري ميشو» في كتابه «الأدب الفرنسي الجديد» (٢٠٠).

إن هذه الأسماء بنتاجها الغزير المتنوع، التي قد وصلت المبدع العربي «ذا الثقافة المحدودة» «والذهن المشوش الحزين» «المشغل بإنجازات الإحيائيين والكلاسيكيين والكلاسيكيين الجدد، وبتهويمات الرومانسيين» كانت جديرة بأن تخطط عليه الأمور خلطاً غريباً، وتلف حوله أنسجة معقدة، لا أول لها ولا آخر، بل لا عهد له بها من قبل، فكان أن ازداد الأمر تشوشاً، ولذا وجدنا - غير ترجمات مؤسسة فرنكلين آنذاك، وسلسلة الألف كتاب، وروائع المسرح العالمي وبصودر مجلات أدبية مثل «أدب» و «أصوات» و «شعر» و «حوار» وترجمات أخرى لأبرز الروايات - الغريبة - أقول وجدنا العديد من مثقفينا وشعرائنا في حالة تشبه الدوامة إلى حد بعيد. وفي أحضان هذه الدوامة صار الواحد منهم لا يعرف إلى أين تقوده قدماءه، فهو - ما دام

بنا - إلى دساتير نقافية ضمنتها وثائق اتحاد الكتاب السوفيت، وظل أفضل الشعراء الذين تنبوا الواقعية مذهباً أولاً بعد الانفتاح على أدب الاتحاد السوفيتي، وأوروبا الشرقية إثر ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ التي فتحت باب الترجمة واسعاً أمام مثل تلك الإنجازات، فلسفة وإبداعاً، أقول ظلّ أفضل أولئك الشعراء الذين سمّوا بالواقعيين آنذاك شبه نائمين - ولعل أكثر من مجموعة شعرية لهذا أو ذاك تؤكد بيقين تام صحة ما ذهبنا إليه - بل إن بعضاً منهم ظلّ رومانسي الهوى مع انتمائه لمذهب الاشتراكيين والشيوعيين، بينما وجد آخرون، ضمن مناخ التحرر الجديد حرية أوسع للتعبير عن رومانسيته التي كانت في الظل من وضوح الواقع، واكتفى آخرون بالتحرر الذاتي «الشخصي أو الوجودي» تعبيراً وسلوكاً، مع أنه لم يعرف من فكر الوجوديين غير عبارة أو قصّة قصيرة لسارتر، جاهلاً ذاك المسار الفلسفي الهيجلي والديكارتي وغيرهما، الذي هو نتاج فلاسفة عبثوا طويلاً في ذهن سارتر وطلابه، ولم يعرف على مستوى المسلك غير تلك الضلالة عن فرلين ورامبو وأندريه جيد.

ولعل للمصريين، مؤلفين ومترجمين، وللسوريين واللبنانيين والعراقيين، الباع الطويل في إغراق أسواق الأدب بما كانوا يترجمونه من شعر ورواية ونقد وقصّة ومسرحية، وسير ذاتية؛ الأمر الذي حدا بالشاعر الجديد إلى أن يعرف - وهو «القليل الزاد» - إنجازات عدد غير قليل من كبار كتاب العالم، مفكرين وفلاسفة ومنظري أدب، ومبدعين خلاقيين، وهو الذي خرج لقوّه من عباءة الأمية العربية التي كانت سائدة، فاختلف الأمر عليه اختلاطاً بيناً، وضاعت درجات الألوان المتعددة التي تفصل بين الأبيض والأسود، أو تتدرج بينهما، وهنا لا أود - رغبة في الاختصار - أن أذكر تلك الترجمات كلها، بل سأكتفي منها بما أراه فاعلاً في تغيير الواقع الإبداعي العربي، إن كان ثمة تغيير فاعل هو الآخر، لتتساءل في نهاية الأمر عما وصل إلى المبدع العربي الجديد ووعاه وأفاد منه أو طوره وذهب به إلى مديات أكثر رحابة إنسانية وأبعد رؤى إبداعية، متغافلاً التسلسل التاريخي لأى منهم أو لأنماط عطاءاتهم مفترضاً معرفة القارئ لهم معرفة تامة.

أساسية في نمو الفكر الشعري، وفي إيضاح المناخ التميز الخاص بشكل شاعر أصيل دون غيره. إن «إليوت» لم يقل عن الشعر إنه خروج عن الذهنية الإنسانية إطلاقاً، بل قال: «إن الشعر الحقيقي هو إقلاق للوعي السائد». وهذا هو جوهر الصواب. ولعل أبا تمام - وهذا من باب التذكر المفيد - كان سباقاً لـ «إليوت» بفتنة الشاعر المتقدم، فعذوه مقلداً، خارجاً عن «المألوف» من عمود الشعر. كما أن الفرنسيين لا ينظرون إلى أندريه بریتون على أنه مؤسس حركة مهمة في الفن فقط، إنما كانوا يرون فيه واحداً من «أمرأ البيان» الفرنسي. ولقد أفاض في مثل هذا الأمر جابيتان يكون في كتابه عن (الشعر الفرنسي الجديد)، ولعل كل ما كتب عن «السريالية» أو عن بریتون بالذات سيوضح إلى حد بعيد إمكانات هذا العبقري على مستوى التنظير والتفكير، أو الأداء اللغوي البياني المثير.

أما «جماعة الرومانسيين» في حركتنا الشعرية العربية الجديدة، فلم يكن لهم فهم نظري لتلك المدرسة التي تحمل في بنورها روح الثورة، ليس الثورة الأدبية فحسب، وإنما الثورة بمفهومها السياسي أيضاً، ذلك أن غير واحد منهم كان قد أسهم بهذا الشكل أو ذاك في إذكاء الثورة الفرنسية الكبرى، ولم يصلنا من هيج تلك المدرسة إلا الرماد، والاذبول بعد أن هنت وذبلت. بل إن هذه الذبول قد وصلت متأخرة أيضاً، حاملة معها صور الطبيعة الخلافة، والعاطفة الطاغية المشوبة بالحنين إلى الارتواء في أحضان غابة لم تطأها أقدام بشر من قبل سوى المرأة «الحبيبة» التي ينظر إليها الرومانتيكي العربي نظرتة إلى ملاك مقدس موشح بالأبيض، مطوق العنق بعقود الفل والليلك، وهكذا رآها نتاج محمود حسن إسماعيل و «الملاح التائه» و «إبراهيم ناجي» وعلى محمود طه، وغيرهم ممن ترك بصمات واضحة على نتاج عديد من الشعراء العرب آنذاك، ومنهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ومروان الحيدري، وشعر كثيرين ممن ولدوا بعد ١٩٢٦.

بعد هذا كله، وعبر فهم كهذا، أما يحق لنا أن نسمي تلك المرحلة من نتاجنا الإبداعي بـ «مرحلة المخاض» أو

خالياً من الثوابت الفكرية أو المرتكزات الثقافية التي يمكن له أن يحتكم إليها برصانة وذكاء لئلا يقع فيما لا يعرف طريقاً للخروج منه، أو تصويماً لهفوات وأخطاء ليس من السهل إصلاحها أو إعادة تغيير مساراتها - ومادام الأمر كذلك فقد وجدنا عدداً غير قليل من شعراء سنوات الستينيات ممن تلقفتهم الواقعية كما قدمتها نتاجات ناظم حكمت أكثر من أي شاعر غير عربي. ولعل - وأنا لا أميل إلى التطبيقات في مثل هذه المداخل - مجموعتي «النجم والرماد» و «المجد للأطفال والزيتون» وهما لسعدى يوسف وعبد الوهاب البياتي، خير دليل، بل أبرزه، على هذا الاحتضان البرئ والعادي لفهم «الواقعية الشعرية». ويمكن لنا نقد الشعر العراقي أو العربي الحديث بشكل عام أن يلتقط الشعراء من المجاميع التي هي «مشيل أو تقليد» لهاتين المجموعتين ذاتعتي الصيت، غير أن كاتبتي هاتين المجموعتين - بعد انتضاح الرؤية واتساع الخيلة الجمالية - كانا قد تخليا عن ذاك الاحتضان البرئ والعادي لفهم «الواقعية الشعرية»، ونأت بهن الخطوات إلى مسافات أبعد، مسافات لا تتسع لها أوراق مثل هذه «المداخل النقدية»، ولها مكان آخر في دراسات مستفيضة قادمة.

فإذا كان هذا وضع أكثر من شاعر مهم في السنوات تلك - سنوات رياح الترجمة والانفتاح - وهو وضع يكاد يكون سمة حركة شعرية واسعة، فإن آخرين وجدوا أنفسهم منبهرين مرتمين - دون أن يعوا تمام الوعي - في أحضان «دادائية» ولدت، في الأساس، ميتة في فرنسا عن عمر لا يتجاوز الستين، بينما راح آخرون يحاولون الغوص في أحضان بحر عميق متلاطم، وهم لا يفقهون معنى هذا الغوص، والخوض في الأعماق، دونما أي تدريب سابق يؤهل لفعل كهذا. لقد كان إعجابهم بغربة الصورة الشعرية، وجدتها، والتواء تركيبها اللغوي، غموضها وتعقدها، وما قرأوه في البياتيين السوريين، وهو الدافع الأساس لتبني ذلك النمط من الأداء الشعري «المشوش» الذي ظل سائداً لأكثر من عشر سنوات، خالفاً عالماً شعرياً عجيماً لا يفهم فيه القارئ أو الناقد معنى لتركيب لغوية سليمة أو دوراً مهماً وفاعلاً للصورة الشعرية، من حيث هي أداة تعبير ذات وظيفة

مرحلة «انتظار تكامل الولادة» دون أن نعمم وبلا قناعة كافية مصطلحاً مثل «جيل الستينيات» مثلاً، أو من زامنهم أو امتد به الزمن إلى الآن، فتقارب مع إنجازات السبعينيين، وتداخل بهم تأثيراً وتأثيراً، وإذا انسقت مع مثل هذه التسميات، فإن على أن أقول: إن هناك جيلاً يكتب منذ أكثر من عشر سنوات، فهل أطلق عليه «جيل الثمانينيات» قانعا برأى من يحول الحركات الأدبية المتصارعة إلى «كم زمني» محسوب بالثانيات من السنوات؟! وكيف أسمى الشاعر أو مجموعة الشعراء الذين يكتبون الآن؟ وسأعود إلى ذكرهم بعد قليل.

ومع هذا الاختلاط في انتاج الشعري كله، الذي يشبه اختلاط الحابل بالنابل، كما يقولون، فإن الناقد يستطيع - بقليل من الصبر - أن يميز بعض «ملاعح حركة شعرية» توشك أن تكون متفجرة في الرؤية الموضوعية للظاهرة، - توشك أن تكون متفجرة حتى على مستوى الأداء التشكيلي الجمالي للشعر، وأعني بهذه الحركة هنا ما يمكن أن أسميه «الحركة الواقعية انشورية» بمعناها الشامل وكل فرعاتها، وهي في أغلب مواقفها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، أو قرب إلى الوثوق، بالسياسة، مكرراً ونظاماً، أي أن لها موقفاً سيولوجياً واضحاً. وليس مهماً هنا أن تساءل عما إذا كان هذا الموقف سبباً أو إيجاباً، مع أو ضد.

وما دامت هذه «الوقفة التأملية النقدية» تقدم لإنجازات شعر العراقي الذي سأتناوله عبر سلسلة من الدراسات، صفة حركات شعرية ممزقة، فإن على أن أقول: إن حركة شعر الجديد، كانت في أول أمرها حركة رومانسية ذابلة فتلط فيها فوضى المدينة وبشاعة حياتها الصاخبة التي تبطل ما كنيتها بالتوق إلى الريف، ودفئه وحنانه وهذوئه والفة اكنيه، ويتجلى ذلك واضحاً في نتاج السياب وعبدالصبور بياتي وغيرهم، مع تأثير شديد الوضوح بالإنجازات الرومانسية سرية كما مرت بنا من قبل، ولم ينجنا من تلك الروح ومانسبة الباكية إلا ذلك الوعي السياسي الذي رافق ركعات التحرر العربي بعد عام النكبة ١٩٤٨ وما تلاه من فزع جماهيري ثوري غاضب أدى إلى إذكاء نار الحياة نزيهة التي غطت الوطن العربي برمته، ناهلةً من نبع ثورة لبيرو ١٩٥٢، وما تدفق منه ليغطي حركات التحرر في

خارطة الوطن العربي كله. ومن هنا صار المشقف والشاعر العربي يدرك أن طريق الخلاص ليس طريقاً فردياً، ولا هروباً رومانسياً، وأن الفن ليس تعبيراً عن حزن أو فرح فردي، وأن الشعر ليس ضيقاً إلى هذا الحد، بل هو بما فيه من رحابة واسعة جدير بأن يعنى بقضايا الإنسان والواقع، وأنه إذا أريد له أن يخلد ويتجدد فإن ذلك يتم بتجدد المضامين والرؤى إضافة إلى تجدد الأشكال. إن إدراك الشعراء لمثل هذه الأفكار الجديدة قاده بشكل طبيعي إلى تبني ما كانت توصله المنظمات الحزبية إلى الناس سراً، فوصل إليه، ولقى الاهتمام الخاص الذي كانت الأحزاب القومية الوطنية توليه لمبدعيها. من هنا ولدت حركة شعر جديد، ثوري النزعة، مباشر التوجه إلى القارئ، صارم النبرة، غير عابئ جداً بجماليات الشكل - إذا استثنينا السياب - وكأن همه الأوحده، ووظيفته الوحيدة تكمن في تعبئة الروح لدى الإنسان تعبئة ثورية حادة ومباشرة، ولعل تلك التعبئة كانت تتجلى في نتاج الشعراء القدميين أكثر من تجليها في نتاج سواهم.

فإذا تواصلنا مع المسيرة الشعرية إلى زمن سعدى يوسف وصحابه، أدركنا أن «الواقعية الشعرية» لديهم كانت مشوبة بروح رومانسية واضحة، بينما تميزت في جانب آخر من جوانبها بروح أكثر عنفاً وجرأة على الصعيد الإيديولوجي والأدائي الفني، كما يبدو ذلك واضحاً في امتداد خيط شعر على النحلي ومحمد جميل شلش، إضافة إلى إنجازات خالد على مصطفى ومالك المظلي وحמיד سعيد وسامي مهدي، مع إمكان تلمس تباين الواحد منهم عن الآخر في الصياغة الجمالية الشكلية للقصيدة. بينما ظل آخرون من أبناء الحقبة يتمتعون بالإبداع الشعري الصافي دونما ارتواء واضح بين «واقعية مشوبة برومانسية هادئة» و«واقعية أكثر عنفاً»، فهؤلاء كان الشعر لديهم هما روحياً خالصاً، بعيداً عن «الآني والضيق والمؤدج»... إنه هم لا يمكن له إلا أن يكون واقعياً، لكن واقعته تلك لا يمكن أن توجد إلا بالصفاء الروحي الحزين، المقدم بمهارة تقنية عالية. إن نتاج فوزى كريم، وعبد الرحمن طهmazzy، ومحسن أطيمش، وعلى جعفر العلاق، وياسين طه حافظ، وحسب الشيخ جعفر،

لكن شعراء الواقعية العنيفة المؤدلجة ما كانوا ليعبأوا كثيراً بمثل تلك الإنجازات - والجواهرى استثناء، بل هو استثناء دائم عند جميع الشعراء مهما نأت بهم المسالك الشعرية وباعدتهم عن بعضهم الإيديولوجيات - بل إن قسماً منهم كان ينفر من مثل ذلك النتاج، وأظن أن سبب نفورهم من أغلب تلك القصائد يعود في كثير من الأحيان إلى سوء الصياغة الجمالية التي تبدو عند أكثر من شاعر، وفي أكثر من قصيدة، أقرب إلى الشر منها إلى الشعر، روحاً وجوهرًا.

إن جل اهتمام الشعراء الواقعيين الجدد - مهما اختلفت مشاربهم - كان قد اتجه إلى شعراء آخرين أعجبوا بهم وتأثروا بتناجهم. أو نكون مخطئين إذ نقول: إن قصائد مثل «في المغرب العربي»، و«مدينة بلا مطر»، و«أنشودة المطر»، و«جميلة بوحرير»، و«بور سعيد»، و«الأسلحة والأطفال»^(٢١)، وبعض نتاج شاذل طاقة ومجموعتى على الحلى المبكرتين (طعام المفصلة) و(إنسان الجزائر) ومجموعة كاظم جواد (من أغاني الحرية) ونتاج البياتي الغزير، كان لها الأثر الفعال في تطور حركة شعر واقعي جديد أكثر مما كان لقصائد البصير والرصافي والشبيبي والوالثي وأضرابهم.

- ٨ -

إن المسيرة الشعرية التي كنا نخوض في مياه تدرجها لا تزال تواصل العطاء ضمن شاطئها اللذين صارا مألوفين لدى الجميع، قراء وشعراء ونقاد، غير أن الوقوف عند تلك الضفاف سيؤدي بنا، بشكل أو بآخر إلى إدامة النظر في نمط من الرثابة المملة المضجرة، بل إنه قد يمنع عنا الرؤية باتجاه أفق أوسع وأكثر رحابة، ذلك أن ثمة حركة شعرية شابة كانت قد ظهرت في أواخر الستينيات من هذا القرن، ثم خبت، ثم عادت، ونمت فافتقدت فصارت ظاهرة شعرية لا يمكن لناقد أن يتجاهلها أو يحاول إنكارها، وأعني بتلك الظاهرة ما اصطلاح على تسميته بـ «قصيدة النشر». ولست هنا بصدد متابعتها متابعة تامة، ولست براغب بإيراد نماذج تطبيقية مقارنة منها - شأنى مع هذه الظاهرة كشأنى مع غيرها - وأقصد الابتعاد عن النماذج وتحليلها قدر ما أستطيع، لأن منهج مثل هذه المداخل هو أقرب إلى تشخيص

وحسين عبداللطيف، ومعد الجبورى وكثيرين غيرهم، ليبدو نتاجاً طموحاً تواقاً لخلق عالم شعري مثير على مستوى التجربة الشخصية أو التقنية العالية، ولقد أفلح في هذا كثيراً.

وللباحث وهو يمعن في تأمل تطور مثل هذه الإنجازات التي اغتترف بعضها من مياه أنهر غربية، وآخر «الواقعية» و«الواقعية الأكثر عنفاً» و«جماعة الهم الصافي الحزين» كان يغترف من ينابيع عربية خالصة، من واقع عربي وعراقي صميم، مدمر ومزق، أى أن جذور تلك الحركات تكاد تكون امتداداً بعيد الغور في طين تلك التربة، ولا يجافى الباحث الحقيقة حين يذهب إلى القول: إن تلك الجذور الشعرية ولدت منذ أيام احتلال «البصرة» ونمت مع نمو ثورة «العشرين» في العراق، وتساعد نموها اتساقاً مذ عقدت معاهدة «بورتسموث» وقيام «حلف بغداد المركزي» بين العراق وتركيا وإيران وباكستان من جهة، وبين الغرب من جهة أخرى. وكان هدف هذا الحلف الأساس هو إحكام القبضة على منطقة الخليج العربي حيث منابع البترول والممرات الاستراتيجية التي كان الإمبرياليون يحرصون على التمسك بها خشية تسرب النفوذ السوفيتي إليها** آنذاك. وتلا «بورتسموث» الهبة الشعبية الثورية الهادرة، ونجحت عنها تظاهرات كبرى اجتاحت بغداد وهزت الحكومة: «حكومة صالح جبر» بل أسقطتها بعد أن غرقت بغداد بدماء شهداء وثبة الجسر ١٩٤٨: «جسر الشهداء» الذي لا يزال حتى يومنا هذا، يشير باسمه الخالد إلى ما حدث.

كان لتلك المرحلة المدمرة من التاريخ الحديث للشعب العربي برمته شعراء لامعون أسهموا بجدارة عالية في تأجيج روح الثورة وإذكائها، ولعل أبرزهم محمد مهدي البصير، والأخوين الشبيبيين محمد جواد ومحمد رضا، والرصافي ومحمد صالح بحر العلوم، وآخرون لا يحصون، وكان لـ محمد مهدي الجواهري صوته المميز المدوي المثير، روحاً وحرقة كلاسيكي بارع. إن قصيدتيه الذاتيتين «أخي جعفر» و«هاشم الوترى» لا يمكن أن تبرح ذاكرة الشعر العراقي عبر تاريخه الحديث، مهما استطل.

التي لا تخلو من هلوسة ذهنية وضبابية في التفكير، والرموز المتلاحقة المبهمة الموهلة في الغموض، التي يختلط فيها الدين بالأساطير وبالرموز الميثولوجية بشكل عام، وكل هذا ضمن تراكيب لغوية معقدة وسط فيض من الصور الشعرية التي لا رابط بينها، هذه السمات كلها صارت نسيجاً لتكوين شعري لا يمكن إنكاره، غير أن تأثير أولئك في حركة الشعر الجديد آنذاك لم يكن مهماً جداً أو فاعلاً إلا لدى عدد ضئيل من القراء والشعراء المهرة.

لقد كان لأدونيس يوماً ما وليوسف الخال وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وأخيراً سليم بركات، وغيرهم ممن قرأ قصيدة النثر بالفرنسية (فهى عند الفرنسيين معروفة منذ بودلير إلى يومنا) كان هؤلاء الشعراء العرب وراء هذه الموجة مع أنها تكاد تقترب من الضفاف الآن، فآدونيس مثلاً يكاد يهجرها - وهو يعود إليها بين الحين والحين - منذ صدور (القصائد الخمس) والمطابقات والأوائل) حتى قصائده المهمة (قبل أن ينتهي الغناء) سبتمبر ١٩٩٢. وفي نتاجه هذا صار يطل علينا وكأن عليه مسح (مهيأ الدمشق) في أبرز أدوات تشكيله الجمالي، هذا إذا استثنينا مجموعته (احتفاء بالأشياء الغامضة) الصادرة عام ١٩٨٨.

ومع أن «الانحسار» صار أقرب إلى الوضوح، فإنه وجد له مؤخراً محطة عراقية كانت شبه مهجورة عند هذا الشاعر الشاب أو ذاك، وأعنى به وبصحابه من هم آخر الثمار في شجرة الشعر العراقي، لقد كان من سبقهم في مثل هذا النمط من الأداء الشعري أكثر دربة، كما يقول النقاد القدامى، وذوى تمرين وقدرات لغوية فائقة وعنيفة الاندفاع، وثقافة إنجليزية وفرنسية كمنشأ قصيدة النثر، استطاعوا بها وبوجهات نظرهم الخاصة الجديدة أن ينقلوا لنا هذا الإبداع الشعري الذي سمي فيما بعد بـ «قصيدة النثر» التي هي أوروبية الهيكل والأداء، ففصّلوها عربية الجوهر والروح، وجعلوها - بذكائهم المعروف - عربية المواقف والقضايا التي تهم الإنسان العربي المحاصر، وأنا شخصياً لا أميل إلى القبول بهذا المصطلح «قصيدة النثر» قبول رضى تام، ذلك أنها الشعر لا غير، الشعر الحقيقي حين يقع جوهره الأصيل بين يدي صناع ماهر.

الظواهر دون الغوص في التحليل النقدي الذي غالباً ما يرتبط بمناهج تأليف كتب في نقد الشعر.

لقد جاء بناء هذا النمط من القصائد تجاوزاً لكل ما هو مألوف من الإيقاع الشعري، كما أنه جاء ملغياً الغريب والجديد من الصور الشعرية أيضاً، وبدا بعض شعراء هذا النمط أقرب إلى «جدة جديدة» أو كالباحث في اللامألوف عن الأكثر لاملغوية، فسقط الكثير منهم في هوة سحيقة ليس بالإمكان ردمها، أو إخراجه منها. إن عبارة إليوت التي كانت مغلقة يوماً ما، للنقاد والقارئ على حد سواء، وهي «إن الشعر الحقيقي هو إقلاق للوعي السائد»، صارت بالنسبة إلى جماعة قصيدة النثر مما يدخل في باب «البدهييات» أو «الموروث الباطن»، إنهم نزاعون إلى شيء سحري مجهول لا يعرفون هم كنهه أو تكوينه بشكل مرسوم منظر له أو مؤكد.

كان في طليعة كتاب قصيدة النثر في بادئ الأمر شعراء معروفون بثقافتهم الواضحة، وعنايتهم الدائمة بمتابعة الجديد والمؤثر في حركة الإبداع، وكان لبعضهم اهتمامات فنية إبداعية أخرى كالرسم وكتابة القصة القصيرة، أضف إلى ذلك كله أنهم كانوا يعرفون، ويتفان تام أحياناً، لغات غير العربية، تسعفهم في القراءة والمتابعة والاطلاع على ما هو جديد، سواء أكان مترجماً أم غير مترجم، ومن هؤلاء آنذاك: الأب يوسف سميد (رجل دين وشاعر ورسام) وسركون بولص (شاعر وكاتب قصة، وهو أول عربي ترجم جميع أشعار الشاعر الفيتنامي هوشى منه) ومؤيد الراوى (رسام وشاعر) وفاضل العزاوى (شاعر وروائي) وجان دمو (شاعر ومترجم) وصلاح فائق (شاعر ورسام كولاجات أقام أكثر من معرض لأعماله في لندن)، وغيرهم. فإذا أضفنا إلى نتاج هؤلاء جميعاً نتاج صادق الصائغ (وهو رسام وخطاط ومترجم) في مجموعته (نشيد الكركدن) وشوقي عبدالأمير (حديث لمغنى الجزيرة العربية) ومرفق محمد في (الكومبيديا العراقية) وقصائده الأخرى، أدركنا أن الشعر العراقي الجديد، في جانب آخر من شاطئه العريض، بدأ يخطو خطوات أكثر غرابة - وهي خطوات مقصودة في الغالب، وأعنى أنها ليست من باب عبث عابث - فالأحلام الغريبة

صنعتها، وبنيتها وجمالياتها الكامنة فيها. أقول هذا لأنني أعرف أنهم لا يزالون في طور التدريب والتجريب، فلو تكامل لهم هذا «التكوين الشعري» فقد تكون لخارطة الشعر العراقي والعربي الحديث على أيديهم، بهم وبتأجيلهم، مدى أكثر رحابة، وإضافة إيجابية مقنعة.

وجدير بنا هنا أن لا نناسي، ونحن في خضم حديثنا عن جماليات قصيدة النثر وواقعها الفني العراقي، أن معظم كتاب هذه القصيدة لا يخلو نتاجهم من تلك النبرة الباكية الحزينة المدمرة، إنه ليس بكاء شخصياً رومانتيكياً بحثاً، ولا هو بكاء وحزن وشجي ذو منبع إنساني بعيد الجذور إلى حيث يرتبط بالدين والتراث والابتهاالات الميثولوجية القديمة، كما مر بنا في أول حديثنا ببدء هذا «المدخل التأمل النقدي»، إنما هو شجن معيش، شجن حقيقي، شجن وليد روح متعبة، رأت محناً وعاشت وهى في بدء تكوينها الإنساني بين رحي مطارق حرب ملمونة لم ير تاريخ البدء البشري مثيلاً لها من قبل، إنها حرب التكنولوجيا العسكرية في واحدة من أشد حلقاتها تعقيداً وهولاً. ولذا، فإن شعر شعراء من طراز هؤلاء الذين نحدثنا عنهم، وكلهم كانوا جنوداً ينمون العام بعد العام في خنادق المواجهات الأمامية، لابد أن يكون مكتظاً بتلك الروح التي تكاد تتفجر لظىً وعنفواناً. يغلف مناخ القصيدة ويعبث فيها فنياً... ويعبث بالقارئ أيضاً.

إلا أن الشعراء الشباب الذين أطلوا على دنيا الشعر بعد جماعة الماجدى وعادل عبدالله والجزائري ورعد وعبدالقادر وجواد الحطاب وعدنان الصائغ وآخرين غيرهم كثير لا يزالون كمن يلهث وراء نتاج شبه ميت؛ إذ ليس ثمة طريق واضح أمامهم، ورؤاهم في أغلب نماذجهم مسطحة، ولغتهم العربية غير سليمة البناء إطلاقاً، وعلاقتهم بالموورث القريب جداً منهم تكاد تكون منقطعة، بل منبثة، وقد لا يدهش المرء حين يصادف واحداً منهم لم يحفظ للسياب شيئاً، ولم يعرف عنه وعن غيره من الرواد أكثر مما يعرفه طلبة المدارس.

إنهم يبحثون بجدية مبالغ فيها، عن المفارقة، وابتكار الصدمة، والافتعال غير المقنع، وتغريب النص، بل إن بعضهم لا يستطيع الإمساك بجوهر أفكاره إمساكاً واعياً مدركا ما يريد أن يصل إليه أو يقوله، ولذا نراه خائراً وهو في حومة أفكاره. غير أن لنا هنا بعض الاستدراكات، إذ لا يستطيع أحد أن يقول إن عقيل على مثلاً ليس بشاعر، وإن بعض كتابات فلان وفلان وغيرهما تنبئ عن مولد هذا الشاعر أو ذاك، لو تكاملت له أو لغيره هوية الأفكار وبرنامج صنع الصورة الشعرية الملتصقة بجوهر فكرة الشعر، التي هي ليست حلية أو زينة إضافية تأتي دونما مبرر، إنما تجيء لتضئ الحالة الشعرية كاملة وتشد أزرها منذ البدء حتى نهاية النص... وتكامل له القبض بصلابة على ناصية اللغة وإدراك أسرار

المراجع والهوامش

(٤) المجموعات الشعرية هي على التوالي للشعراء: راضى مهدي السعيد، على الحلبي، وعادل عبدالله، ولا شك أن تلك السنوات قدمت شعراء آخرين ومجموعات أخرى لا يتسع البحث لذكرها كلها.

(٥) ينظر لخل هذه الدراسات مدارات نقدية لفاضل تامر، ومعالج جديدة في أدبنا المعاصر له أيضاً ٣٩٤، ٣٩٣، ٣٩٣، وفيه فصول الباب الأول من كتاب طراد الكيسى شجر الغابة الحجرى ١٤٩ وما بعدها، وفيه فصول القسم الثاني، ويستحسن قراءة الكتاب برمتيه، وأغلب كتاب حاتم الصكر الأصابع في موقد الشعر وأغلب فصول كتاب في الشعر العراقي الجديد لطراد الكيسى، وهناك كتب أخرى ملحقه في فهرس مراجع الإضافات التي هي للفتاة.

(١) للمزيد من التفاصيل يمكن للقارئ أن يعود إلى كتب النظرية البلاغية والنقدية العربية القديمة وذلك لعددتها الكبير الذي لا تتسع له، مثل هذه القائمة.

(٢) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدى وهب، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ص ٤١٤، وهناك مراجع أخرى للفتاة، ستكون في ملاحق هذه المراجع.

(٣) نفسه، ٣٠٩ والمزيد ينظر أيضاً، ٤٣١، ٤٤٩، ٢٨٨، ٣٠٠، ٣١٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٢٩، ٣٣١ وينظر: الفصن الذهبي دراسة في السحر والدين لسيرجيس فريز وأدونيس أو تنوؤ له أيضاً. وموسوعة المصطلح النقدي بترجمة عبدالواحد لؤلؤة، وللزيد من إفادة الباحثين تنظر القائمة الملحقه في نهاية هذه المراجع.

(١) إن هذه الملاحظات وضعت أصلاً لمن يعنيه هذا النمط من الباحث، والاستزادة في معرفة الكثير عما مررنا به في حديثنا الذي تقدم، فهي تعمقه وتثريه وتضيف إليه، كما أنها في جانب آخر جزء لا يتجزأ عن الثقافة العامة لباحثين آخرين أو لمن يهتمهم الاهتمام إلى جزئيات عدد من الأفكار ومتابعة تطورها، وزواياها، وإنجازاتها، ولعل القارئ سيدرك مدى هذا الجهد الإضافي الذي عناه الكاتب خدمة لدارس أمور كالتى عنى بها هذا «المدخل النقدي التأملى».

(٢) أغفلت قسماً كبيراً من المراجع الخاصة برقم ١١، لكثرة الكاثرة، لأنها كتب تعنى بالبلغة والنقد وما يكاد يشكل «نظرية عربية نقدية» للشعر، وبعض هذه الكتب من مؤلفات النقاد القدامى أو النقاد الجدد، وقد أشرت في داخل متن هذا البحث إلى أكثر من واحد منهم، ولعل كثرة المحققين لمثل تلك الكتب، وطبعها أكثر من طبعة، صيرها شائعة متداولة، وأغنانا عن ذكر بيلوجرافياتها بالتالى.

(٣) بعض المراجع، وبخاصة الأجنبية منها، ذكرت بيلوجرافياتها قدر ما استطعت، بل كنت أشير إلى أرقام كثير من صفحاتها، أو إلى بعض الفصول، أو الأقسام، من هذا المرجع أو ذاك، وفي مرات أخرى كنت أرجو من القارئ أن يقرأ المرجع برمته والكتاب بتمامه، وذلك فى محاولة لتأكيد أمر أو نقطة ينبى عنها أن تابعها بعناية والاحتاج.

(٤) قد تتكرر بعض أسماء المؤلفين أو عناوين مؤلفاتهم فى هذه الإضاءات تبعاً لتكرار وتفرع الأفكار التى يوردها هنا أو هناك، أو لتكرار قضية ما فى هذا الموقع من مؤلفهم أو ذاك، وربما اختصرت أسماء الكتب ومؤلفيها على هذه الشاكلة «المذاهب الأدبية...» وهذا الحذف يمس أن المصدر مر بنا من قبل كثيراً.

(٥) أينما وردت فى هوامش الدراسة أو فى هوامش الإضاءات لفظة «المعجم» فالمقصود بها كتاب المعجم فى مصطلحات الأدب لمجدى وهبة.

(٦) لم أذكر فى المراجع كل ما يثرى موضوعاً، أو نقطة ما من هذا البحث، وذلك للاختصار، ولأن كل مرجع سيحيل من يعنيه البحث إلى مراجع أخرى بالتاكيد.

المراجع التى هى لإضاءة الهوامش

مراجع إضاءة الهامش ٢، ٣

(١) عبدالغفار مكارى: سافر شاعرة الحب والجمال عند اليونان، دار المعارف بمصر، ص ٤١، ٤٢ وأماكن أخرى من الكتاب.

(٢) ألكسندر ليلوت: آفاق الفن، ت. جبرا إبراهيم جبرا، دار الكاتب العربى، ينظر فصل «دنيا للألهة».

(٣) أسنن وارين: نظرية الأدب، ت. محيى الدين صبحى، دمشق ص ٢١٣، وما بعدها من الفصل العاشر «الأدب والأفكار».

(٤) أرست فيشر: الاشتراكية والفن، ت. أسد طيم، مصر ص ٥٧ وما بعدها.

(٥) روستون هاملتون: الشعر والتأمل، ت. محمد مصطفى بدوى، مصر، تنظر الصفحات ٢١، ٢٦، ٣٨، ١٢٩.

(٦) ينظر: معجم مصطلحات الأدب ٧٠ - ٧١ والمذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا لفيليب فان نيجم، بيروت ١٩٦٧ وللتنصليات وأرقام الصفحات يستفاد من إضاءات هذه الهوامش التى سترد فى آخر هذه الدراسة.

(٧) نفسه: وللمزيد عن الحركة الرومانسية تنظر قائمة الهوامش.

(٨) نفسه والصفحات نفسها، ص ٢٧٧، ودبر الملاك حسن أطيمش ١٩٧٣ والنظرية الرومانسية فى الشعر لكولردج، ترجمة عبدالحكيم حسان، مصر، ١٩٧١ ص ٢٧٠، وللمزيد تنظر قائمة إضاءة الهوامش ٥ - ١٢.

(٩) المعجم: ٤٨٨.

(١٠) نفسه: وللإستزادة تنظر مجموعة الكتب التى ستمر على القارئ فى إضاءات الهوامش.

(١١) المعجم: ٤٨٨.

(١٢) نفسه: ١٢٤، ٢٥٣.

(١٣) لعل دراسة جان سارتر عن بودلير ستكون ناعمة جنأ فى هذا الخصوص، وهناك مراجع أخرى سيحدها القارئ فى إضاءات هوامش الكتاب وما ذكرها إلا للفائدة وحسن المتابعة.

(١٤) المعجم، ٥٢٥، وللمزيد تنظر قائمة الهوامش الملحقة فى نهاية الدراسة.

(١٥) آدمون ولسون، قلعة أكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد ص ٢٣٤.

(١٦) ينظر والاس فاولى عصر السوربالية، ترجمة خالدة سعيد ومن المفيد أن يقرأ الكتاب برمته، ويقرأ أيضاً كتاب أندريه برتون والمعطيات الأساسية للحركة السوربالية، لـ ميشيل كاروج، ترجمة إلياس بنوى.

(١٧) ياسين طه حافظ، حركة الاتفاق، ص ١٥ - ١٦. سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٩١.

(١٨) نفسه: ١٠.

(١٩) التراجيديا فى الأصل مصطلح مسرحى يعنى «المأساة» وتهدف إلى «التطهير» للكائنات، كما يفهم من كلام «أرسطو» وشراحه، لكننا نستخدمه فى أغلب صفحات هذه الدراسة استخداماً مجازياً للتعبير عن تلك الروح الباكية الحزينة.

(٢٠) ينظر: سعاد خيرى: من تاريخ الحركات الفنية فى العراق ص ١٦٠ - ١٨٢، ولاكمال الفائدة تنظر هوامش الدراسة الملحقة بنهاية هذه المراجع.

(٢١) جانيان بيكون، الأدب الفرنسى الجليل، ترجمة نسيه صقر، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٤ فى أكثر من صفحة، وبخاصة تلك التى تعنى بشعر هنرى ميشو.

(٢٢) كل هذه القصائد فى مجموعة بدر شاكر السياب أنشودة المطر.

«إضاءات»

ملاحظات مرجعية بيلوجرافية، غاية فى الأهمية والاستزادة المعرفية، وهى كشوف وإضاءات لعدد مهم من مراجع البحث.

- (٧) عباس توفيق: نقد الشعر العربي الحديث في العراق بغداد ١٩٧٨، في أغلب من موقع.
- (٨) عبد الجبار داود البصري، مقال في الشعر العراقي الحديث، بغداد، ١٩٦٨.
- (٩) عبد الجبار عباس، السياب، بغداد، ١٩٧٢، يقرأ الكتاب برته.
- (١٠) علي جمفر العلاق: ملكة العجم، بغداد، ١٩٨١، يقرأ في أكثر من موضع.
- (١١) علي جواد الطاهر: ما وراء الأفق، بغداد، في أكثر من موضع.
- (١٢) علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، بغداد، ١٩٨٦.
- (١٣) علي عباس علوان، تطور الشعر العراقي الحديث، اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج، بغداد، ١٩٧٥ يقرأ في أكثر من موضع.
- (١٤) فاضل ناسر: مدارات نقدية، بغداد، ١٩٨٧، ص ٤١٩، ١١، ٨٩ وبقية الكتاب، معالم جديدة في أدبنا المعاصر ١٩٧٥ بغداد، تقرأ أغلب الفصول
- (١٥) فوزي كريم: من الغربة حتى وعى الغربة، بغداد، ١٩٧٢، يقرأ في أغلب من موضع.
- (١٦) محسن أطيّش: دهر الملاك بغداد، الطبعة الثانية، يقرأ الكتاب برته.
- (١٧) محمد الجزائري: ويكون التجاوز بغداد ١٩٧٤. يقرأ أكثر من فصل منه.
- (١٨) محمد مبارك: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، بغداد، ١٩٧٦.
- (١٩) مدني صالح: هذا هو السياب، بغداد، ١٩٨١.
- مراجع لإضاءة الهوامش (٦ - ١٢)
- (١) أنطوان كرم: الرمزية والأدب العربي، دار الكشاف، بيروت، د. ت. ص ٤٩.
- (٢) ألبيريس: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ت. جورج طرابيشي، بيروت، منشورات عويدات، يقرأ الكتاب برته.
- (٣) إيليا حاوي: الرمزية والسوريالية في الشعر العربي والغربي، بيروت ١٩٨٠.
- (٤) بامبر جاسكون: ت. محمد فحى، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.
- (٥) بدیع محمد جمعة: دراسات في الأدب المقارن، مصر، دار النهضة العربية، يقرأ الكتاب كله.
- (٦) خلدون الشمعة: «عزرا باوند وحركة الشعر التصويري»، مجلة المعرفة العدد ١٣، لسنة ١٩٧٢، ص ٢٣٢.
- (٧) روى كاودن: الأدب وصناعته ت. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢.
- (٨) م. م. يورا التجربة الخلاقة ت. سلافة حجاوي بغداد، ١٩٧٧
- (٩) عبد الحكيم حسان: النظرية الرومانتيكية في الشعر، دار المعارف، بمصر، يقرأ الكتاب كله.
- (٦) أي نيلس: الفلسفة والأدب ت. عبدالأمير الأعسم، بغداد. ص ٨٩، ٥٩ وما بعدها.
- (٧) ت. س. هليوت: مقالات في النقد الأدبي، ت. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص ١٠٠.
- (٨) توماس مور: التطور والفنون ت. محمد علي أبو دره وآخرين. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر مصر ١٩٧١. يقرأ الفصل العاشر.
- (٩) تشارلز مورجان: الكاتب وعالمه، ت. شكرى عياد، سلسلة الألف كتاب ص ١١٨ وما بعدها.
- (١٠) طه باقر: مقدمة ملحمة جلعاش، بغداد ١٩٧٥.
- (١١) جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز وقد ترجمه عن مؤلفين عدة، بغداد ١٩٧٣.
- (١٢) جيسر فريزر: أدونيس أو تصور المؤسسة العربية للدراسات والنشر. والفصل الثاني، دراسة في السحر والدين، ت. أحمد أبو زيد، الهيئة العامة للدراسة والنشر، الفصل الأول، برته.
- (١٣) رونالد بيكوك: الشاعر في المسرح، ت. ممدوح عدوان، دمشق، ١٩٧٨، يراجع الفصل الأول، مصر.
- (١٤) س. بورا: الأدب اليوناني القديم، ت. محمد علي أبو زيد، مصر.
- (١٥) فاضل عبدالواحد: عشقار وتصور، بغداد ١٩٧٣.
- (١٦) فريدرش فون لاين: الحكاية الخرافية ت. نبيلة إبراهيم، سلسلة الألف كتاب القاهرة.
- (١٧) مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ت. عثمان أمين، القاهرة ١٩٦٣، ص ٧٥، وما بعدها.
- (١٨) هوراس، فن الشعر، ت. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، تراجع أغلب فصول الكتاب.
- (١٩) مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
- مراجع لإضاءة الهامش رقم (٥)
- (١) إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جبلين، في أكثر من موضع.
- (٢) جلال الخياط: الشعر العراقي والزمن، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، بيروت ١٩٧٠.
- (٣) حاتم الصكر: الأصابع في موقف الشعر بغداد ١٩٨٦، تقرأ أغلب فصول الكتاب.
- (٤) داود سلوم: دراسات في النقد التطبيقي، بغداد ١٩٨٤، الفصل الثاني وفصول أخرى.
- (٥) سامى مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، بغداد، ١٩٨٨.
- (٦) طراد الكبيسي: في الشعر العراقي الجديد، بغداد، د. ت. تقرأ أغلب الفصول، قصيدة الحرب في العراق بغداد ١٩٨٦ تقرأ أغلب فصول الجزء الأول.
- مقال في الأساطير في شعر الياني، دمشق، ١٩٧١.

- (٣) عصام محفوط: أراجون المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بنظر الفصلان الأول والثاني.
- (٤) والاس فاولي: عصر السريالية ت، خالدة سميد، منشورات مؤسسة فرانكلين، بيروت ٩٦٧، بقرأ الكتاب كله.
- (٦) فيليب فان تيجم: «...» القسم الرابع من الكتاب.
- (٧) مالكولم كولي: أراجون شاعر المقاومة ت. أحمد مرسى. مكتبة المعارف، بيروت ٩٥٩. ص ٩ - ٢٨.
- (٨) المعجم: في أكثر من موضع منه.
- (٩) ميشال كاروج: أندريه برهون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ت. إلياس بدوي، دمشق، ١٩٧٣، بقرأ الكتاب كله.
- مراجع لإضاءة الهامش رقم (١٨)
- (١) سعاد غمري: من تاريخ الحركات الشعرية في العراق بغداد، ١٩٧٤.
- الجزء الأول.
- (٢) ريتشاردز نيكسون: «الحرب الحقيقية» ترجمة جريدة الأهرام العدد ١٩٨٠/٤/١٢.
- (٣) عبدالحسن طه بدر، وآخرون: حركات التجديد في الأدب العربي الحديث. دار الثقافة للطباعة، مصر، ١٩٧٥ ص ١٨٦.
- (٤) محمد النبهى: قضية الشعر الجديد، مكتبة الحاشي، بيروت، ١٩٧١.
- ص، ١٧٢.
- (٥) محسن أطيش: دهر الملوك، بغداد ١٩٨٢.
- (٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ط ١ دار الآداب، بيروت. «فصل الجنود الاجتماعية لحركة الشعر الحر».
- * ولقد تبه النقاد العرب القداس إلى مثل هذه الأمور فذكروا شعراء الطبع وشعراء الصنعة، والشعراء القدامى والحدثين، ومذهب أبي تمام في الشعر ومذهب البحري، وذهب بعضهم إلى تقسيم الشعراء على طبقات، وآخرون إلى عصور كالحاهلي والأموي والعباسي - الأول والثاني - والثالث -، وغيرهم قسم الشعر على أسس قديمة، وليس من المذهب هنا أن نعد حشداً من الشعراء الجدد أنهم على مذهب «أدونيس» الذي لم يعد بيننا شاعراً وإنما طريقة تعبير.
- * * «فيلب لاركين» و«ديفيد» هما كما يجمع النقاد الإنجليز أبرع شاعرين إنجليزين الآن، وكانا مثل فرسي رمان لنيل جائزة «البلاط» التي فاز بها قبل عامين «ديفيد» ولم يترجما إلى العربية إلا لماماً. لتديفيد مجموعات عدة منها: «الصقير على المطر» ١٩٥٧، «الغراب» ١٩٧٢، «مهرجان الخصب» ١٩٦٠ و«دود» ٦٧، قصائده مختارة ١٩٧٢ طيور الكهف ١٩٨٨ بقايا أملت ٧٩ وكتب بيانا شعريا. ولد عام ١٩٣٠ وكتبت عنه أكثر من عشر دراسات. تنظر مجلة الأدب المعاصر العدد ٢٩.
- * * * بنظر: الحرب الحقيقية، لريتشاردز نيكسون، ترجمة جريدة الأهرام المصرية ١٩٨٠ / ٤ / ١٢، ص ٥.

- (١٠) عبدالغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بوليفر إلى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.
- (١١) عبدالوهاب المسيري: الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي، سلسلة الألف كتاب، مصر، ١٩٦٤.
- (١٢) فرديناند: ثلاثة قرون من الأدب الأميركي دار مكتبة الحياة، بيروت، مجموعة مترجمين.
- (١٣) فائق متى: إليوت، دار المعارف بمصر ١٩٦٦، ص، ١٠٣.
- (١٤) فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ت. فريد أنطونوس، لبنان، ١٩٦٧ بقرأ الكتاب كاملاً.
- (١٥) مائيسن: إليوت، النافذة، الشاعر، المكتبة المصرية، بيروت، ت. إحسان عباس، ص ٥٤.
- (١٦) محمد خلف الله يحيى: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب. القاهرة، معهد البحوث والدراسات، ص ٨٠ وما بعدها.
- (١٧) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية بمصر د. ت. ص ١٧٠ ودراسات ونعاج في مذاهب الأدب ونقله، دار المعارف ١٩٧٧.
- (١٨) محمد النبهى: تنظر ترجمته لمقال «إليوت» في كتابه قضية الشعر الجديد.
- (١٩) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ١٩٧٨.
- مراجع لإضاءة الهامش رقم ١٣
- (١) أرنتس فيشر: الاشتراكية والفن ت: أسعد حليم، دار الهلال، مصر.
- (٢) بريس بورسوف: الواقعية اليوم وأينما لا مترجم! بغداد ١٩٧٤.
- (٣) نظرية الأدب: عدة باحثين سوفيت ت. جميل نصيف، بغداد ١٩٨٠.
- (٤) جورج لوكاش: في الواقعية ت. نايف بلوز، بغداد ١٩٨٠.
- (٥) ديمس كرافت: الواقعية ت. عبدالواحد لؤلؤة، بغداد ١٩٨٠.
- (٦) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٨.
- (٧) عبدالحسن طه بدر: حول الأدب والواقع ط ٢. دار المعارف، بمصر ١٩٨١.
- (٨) فرد. ب. ميليت: فن المسرحية ت. صئفي خطاب، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، القسم الثاني من الكتاب.
- (٩) فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى... إلخ. القسم الرابع من الكتاب.
- (١٠) ميشال شليمان: دراسات ماركسية في الشعر والرواية، دار العلم، بيروت، ١٩٧٤.
- مراجع لإضاءة الهامش رقم ١٤
- (١) البيان الشعري: مجلة شعر ٦٩، بغداد ١٩٦٩، افتتاحية العدد.
- (٢) ألبيريس: «...» بنظر القسم الثالث من الكتاب.

الواحد/ المتعدد

البنية المعرفية والعلاقة بين

النص والعالم

كمال أبو ديب*

لغوية، وتصورية وتقنوية، وبعضها ينتمى إلى مستوى أكثر شمولية فى بنية القصيدة، مثل ما أسميته «لغة الغياب»، أو «لغة الانفصام». كما كان بعضها الآخر يتجلى على صعيد الرؤيا الشعرية، والتجربة، والموقف. وقد سعت عند تمييز هذه الظواهر إلى موضعها ضمن البنية الثقافية - السياسية - الاجتماعية - الاقتصادية - واللغوية، حيثما أتيح لى نهج فى التحليل قادر على إنجاز مثل هذه الموضعة، وإلى محاولة فهم دلالاتها من منظور مركّب هو فهم النص الشعرى فى بنيتها اللغوية، وفهم العلاقات بينه وبين العالم الذى ينتج فيه، وفهم العالم ذاته من خلال هذه العمليات التركيبية المترابطة.

وفى بحث كتب عام ١٩٧٥، ثم طور جزئياً ونشر عام ١٩٨٢^(٢)، حاولت أن أكتنه مجموعة من الظواهر - كانت بينها ظواهر ذات طبيعة عامة قام غيرى من الباحثين بمناقشتها فى مرحلة سابقة، وأن أبحث عن الخيوط التى

١- مع نهاية الستينيات، أخذت تبرز فى القصيدة الحديثة مجموعة من الظواهر بدا لى أنها تمثل بوادر تحول عميق فى شعر الحداثة. وكان بعض هذه الظواهر يذوّراً كامنة فى الشعر، عبر العقدين السابقين؛ لكن بعضها كان انبثاقاً مغايراً. ولقد رصدت بعض هذه الظواهر فى أبحاث سابقة، بالإنجليزية والعربية، غير أننى تركت عدداً منها، دون نقاش مفصل؛ لأنها لم تكن قد بلغت من الانتشار ما يسمح باعتبارها مكونات دالة، ضمن حركة الحداثة ذاتها، من جهة، وضمن بنية الثقافة الكلية، من جهة ثانية.

وكانت بعض هذه الظواهر تحولات إيقاعية (من فاعلن إلى فعولن مثلاً فى البحر المتدارك)^(١) وبعضها تحولات

* أستاذ الأدب العربى، جامعة لندن.

طُرأت على مستويات جوهرية من مستويات الوجود، والتي قد يكون بعضها لا يزال في طور التكوين والتشكل.

٢ - ١

ولهذا الفرض اخترت أن أركز في هذا البحث على ظاهرتين اثنتين كنت قد ناقشتهما في البحث المنشور، وأنا أعيد نشر البحث نفسه، مدخلاً على أقسام منه بعض التعديلات، ومضيفاً إليه نتائج البحث المستمر التي تراكمت، منذ نشره حتى الآن. وفي يقيني أن مثل هذا العمل مجد على صعيد دراسة تطور الشعر وتطور الدراسة النقدية، وعلى صعيد فهم الشعر والعالم، والعلاقة الجدلية بينهما كذلك. إن ما أفعله لا يشبه عمل شاعر يعود إلى قصيدة لتتقبحها ونشرها بصيغتها المعدلة. بل هو أقرب إلى أن يكون اكتشافاً للعلاقة بين العملية النقدية والشعر، من جهة، أو العلاقة بينهما وبين العالم من جهة أخرى، ثم العلاقة بين النقد والعالم، وقدرته على تلمس البذور والخيوط المتنامية والتكهن بها في البنى الاجتماعية والثقافية. فالنص النقدي هو أيضاً نشاط يدّعي ذو علاقة معقدة بالعالم الذي ينتج فيه، وبالنصوص التي يقوم بدراستها. صحيح أن النقد «كلام على كلام»، بعبارة أبي حيان التوحيدي، ثم رولان بارت لكن ليس صحيحاً أن ذلك يجعله أقلّ علائقية أو قدرة على الكشف، أو ثراء، أو أصالة، أو غوراً وتجذراً في منابع الخلق والإبداع، من حيث تنبع كل ممارسة لغوية ترميزية باحثة عن دلالات.

والنقد هو، في وجه أساسي من وجوهه، مثل هذه الممارسة اللغوية الترميزية الباحثة عن دلالات. وحتى حين يبدو النقد مستغرقاً في رصد ظواهر قد تبدو للعين الراهية ظواهر «شكلية خالصة»، إذا كان لهذا التعبير من معنى، فإنه يمارس عملية اكتناه تتجاوز مستوى الشكل (بالمعنى الذي يفهمه البعض؛ أي بوصفه مادة خارجية مجردة من الدلالات) إلى عالم الدلالات الغني الغائر الخفي. أو على الأقل، هذا هو مسار الجهد الذي أقوم به شخصياً، والذي أسمى به إلى فهم الظواهر البنيوية في النص الأدبي، وعلاقتها بالبنية الكلية للنص من جهة، وبالعالم الذي أنتج فيه النص من جهة ثانية، ثم إلى فهم العلاقة المعقدة بين النص ذاته، من حيث هو بنية كلية، والعالم.

تضمها جميعاً في نسق واحد أو نظام متكامل. وقد بدا لي يومها أن أبرز الخيوط النازمة لهذه الظواهر هو العلاقة بين الواحد والمتعدد في الثقافة العربية، فأعطيت البحث هذا العنوان الذي حملته في صيغته المنشورة.

١ - ١

كان البحث أقرب إلى القراءة النصية الجزئية، لكنه كان أيضاً ذا توجه نظري، خصوصاً في ربطه المعطيات التطبيقية ببنية الثقافة. وبدت بعض الظواهر التي رصدها جزئية ضئيلة الانتشار، بحيث إن استخلاص نتائج نظرية ذات طبيعة تعميمية منها كان أقرب إلى مغامرة التأويل منه إلى العمل التحليلي الدقيق.

ولقد مرّت على كتابة البحث سنوات، كان يلفت نظري خلالها شيء مهم هو أن الظواهر التي بدت جزئية، موضعية، كانت خلال هذه السنوات تنامي في قصيدة الحدائث، وتنتشر أفقياً من عمل شاعر إلى عمل شاعر آخر، بحيث أصبحت مجموعة من السمات المميزة للهجات شعرية معينة، أو لأنماط تركيبية معينة، أو لجيل معين من الشعراء، أو لشعراء بعينهم. كذلك كانت هذه الظواهر تنامي كينافياً، فتصبح أكثر عمقاً وتجذراً وتمقيداً.

ولقد تعمق في نفسى الشعور بأن الدلالات المبدئية التي بدا لي قبل سنوات أن هذه الظواهر تمتلكها هي في الحقيقة دلالات جوهرية تنشأ من العلاقة الجدلية بين الشعر والعالم، بين الشاعر والوجود، مكثفة فيما بدأت أسميه في دراساتي «البنية المعرفية»^(٣)، فهي بنية تشكل في ذات الفنان حصيلة تفاعل دائم وطويل الأمد بين هذه الذات والعالم، بكل أبعاده وجوانبه والفاعليات المؤثرة فيه، التي يتعرض لها وعي الفنان أو تصطدم بها ذاته معرفياً أو تجريبياً. ويندرج في هذه البنية التاريخ، كما يندرج ضمنها البعد المتزامن لوجود الذات في العالم على كلا المستويين: الواعي واللاواعي، وفي الأبعاد المتكاملة لوجود الذات: الفردي، والطبقي، والاجتماعي والإنساني؛ ولذلك بدت لي العودة إلى تتبع بعض هذه الظواهر والكيفية التي تنامت بها، والمدى الذي بلغته من الانتشار، والسياقات التي انتشرت فيها، خطوة ضرورية، لا على صعيد الممارسة النقدية فقط بل على صعيد فهم الشعر ذاته، وتطور علاقته بالعالم، ثم فهم العالم ذاته في هذه العملية المترابطة المعقدة، وفهم بعض التحولات التي

٢-

في دراسة بالإنجليزية كتبت في أوائل السبعينيات^(٤)، اقترحت أن حركة الشعر العربي الحديث هي حركة من البساطة إلى التشابك والتعقيد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوثوقية إلى الاحتمالية، ومن الوجدانية إلى التعدد. واقترحت كذلك أن هذه الحركة الجوهرية ليست سمة من سمات الشعر العربي وحسب، بل من سمات الثقافة العربية في أبعادها المختلفة: أدبياً، سياسياً، واجتماعياً، وفكرياً، ولغوياً، وفنياً.

حين كتبت الدراسة لم يكن قد أتيح لي الاطلاع على فقرة ذات أهمية كبيرة في مقالة لأمبرتو إكو (Umberto Eco) يصف فيها حركة الأدب الحديث في الغرب قائلاً:

«إن أبحاثي الأقرب عهداً في الشعرية المعاصرة (poetics) تمثل، في الواقع، محاولة لتأسيس أنموذجات للشعرية سيكون بوسعها أن تظهر أن تحولاً عميقاً يحدث الآن في تصوراتنا للفن. فمن [جيمس] جويس إلى الموسيقى السلسية، ومن الرسم اللاتشميلي إلى أفلام أنطونيوني، يصبح العمل الفني الآن أكثر فاكثراً وأهراً أهرتاً، عملاً مفتوحاً، التباسياً يميل، بدلاً من تقديم عالم من القيم منظم ومتناسق ومتناسك، إلى الإيحاء بـ «مدى متعدد» من المعاني، بـ «حقول» من الإمكانيات، وبهذه الخصيصة يتطلب أكثر فاكثراً تدخلاً أكثر نشاطاً، واختياراً يمارسه القارئ أو المعاني»^(٥).

وإذا كان للتشابه العميق بين ما اقترحته في دراستي للشعر العربي الحديث، وما يقترحه إكو في دراسته للأدب العالمي، بل للفنون المتعددة في العالم، من دلالات، فإن دلالاته الأولى هي أنه يمنح سنداً لكلا الرأيين المطروحين. بيد أن الدلالة، الأعمق، هي دخول الشعر العربي الحديث في تيار عالمي، وانتماؤه إلى حركة الحدأة المعاصرة في أعمق تجلياتها وأسسها الجوهرية. لا شك أن شعراء، مثل أدونيس بشكل خاص، ونقاداً مثل خالدة سعيد، ودراسات كالتي قدمها هذا الكاتب للشعر العربي القديم، وبشكل خاص لأي

تمام وشعراء التصوف، كانت قد هجست بمثل هذه الحركة الجوهرية من التطور الثقافي. بيد أن بلورة هذه الحركة، في منظور نقدي دقيق، وضمن عملية تحليلية متنامية، لا تزال تنتظر أن تكمل، ولذلك، فإن أحد أغراض الدراسة الحاضرة محاولة تأسيس مثل هذا المنظور وتجسيد مثل هذه العملية المتنامية في بعض من محاورها الأساسية، دون نقص أو سبر تفصيلي شمولي.

٣-

تمثل ثنائية الواحد/ المتعدد إحدى الثنائيات الجوهرية التي يتيح لنا تحليلها، كما اقترحت في دراسة سابقة، فهم البنى العميقة في الثقافة إلى درجة تفوق ما تتيحه معظم السبل التحليلية الأخرى. ويدو لي أن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية في الثقافة العربية، عبر تاريخها الطويل، تميل إلى أن تكون علاقة نفى سلبى، علاقة قطبيين لا يمكن أن يقوم بينهما من توسط، بل يميل أحدهما (وهو الأول في الغالب) إلى نفى الآخر نفياً قاطعاً. كما يدو لي، أيضاً، أن في الثقافة هوساً طاعياً بالوجدانية يتمثل في المنابع الدينية للثقافة بالدرجة الأولى، ثم يتجلى في الفاعليات الإبداعية والإنتاجية العادية فيها. وبين تجلياته الأسمى، أدبياً، مفهوم وحدانية المعنى في الدراسات العربية اللغوية والنقدية. لقد جهد النقد العربي، باستمرار، إلى تأسيس المعنى الواحد للنص الأدبي، أو اللغوي، رغم المفارقة الأساسية المتمثلة في قبول التعدد في معنى المفردة اللغوية، الذي يبلغ أحياناً درجة التضاد، كما في الأضداد في اللغة. وكان هم المعلق اللغوي، أو الناقد الأدبي، باستمرار، هو الوصول إلى «قلب» النص، أو العبارة، أو الصورة، أو الكناية... إلخ، الذي يمثل نواة صلبة محددة متشكلة تشكلاً نهائياً يمكن نقله وتمثيله بعبارة مغايرة. من هنا طغت على الدراسة الأدبية مصطلحات تجسد أكمل تجسيد هذا الهوس بالمعنى الواحد، بين أبرزها «الفرض»، و «القصيدة»، و «ما يعنيه الشاعر» و «المعنى في قلب الشاعر». إن مصطلح «الفرض» يكشف عن طغيان تصور للنص الأدبي باعتباره يهدف إلى نقل شيء متشكل ثابت محدد وينجح في نقله إلى المتلقى، وباعتبار دور المتلقى هو توليف هذا الفرض بصورته الجاهزة. ولقد تجلى هذا

فى تجلياتها المختلفة بتحليل دقيق؛ لذلك سأكتفى بمناقشة بعض هذه التجليات، مؤجلاً بعضاً منها إلى مناسبة أخرى.

٥ -

ولعل أبرز ما تتجسد فيه هذه الحركة الانتقال باللغة، من كونها شيئاً محدداً ثابتاً إلى كونها بؤرة من الاحتمالات، والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة، قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع فى جسد النص بإمكانات متعددة، مشربة إياه بهذه التعددية، وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التى لا يمكن أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة. وسأكتفى هنا بمناقشة نماذج ثلاثة لهذه الظاهرة؛ لأنها تلت قدراً معقولاً من الاهتمام فى الدراسات النقدية.

إن تناول أدونيس، مثلاً، للفظـة «الجرح» واستخدامها فى عدد كبير من قصائده، يحيل هذه اللفظة إلى متخلل جذرى (motif) فى عمله بضى بأبعاد دلالية غنية؛ وفى القصيدة التالية يتحقق ما أصفه بشكل جلى:

الجرح

١ -

«الورق النائم تحت الريح
سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع فى أهدابنا
بحيرة للجرح».

والجرح فى الجسور

حين يطول القبر

حين يطول الصبر

بين حوافى حبنا وموتنا، والجرح

إيماءة، والجرح فى العبور.

٢ -

«لغة المخنوقة الأجراس

أمنح صوت الجرح

التصور فى أحكام نقدية بارزة تحدث، بعبارة الجاحظ، عن «وصول المعنى إلى القلب فور وصول اللفظ إلى السمع»، أو عن «نجاح» التعبير اللغوى فى «نقل» المعنى، دون عوائق. ورغم الجهود الرائعة التى قام بها عبد القاهر الجرجاني لتغيير هذا التصور، وتطوير مفهوم للغموض يسمح بتعدد المعنى، فإنه فى النهاية يكشف عن تمسك مشابه بالمعنى الواحد، لأنه يجعل الغموض عملية تعدد مبدئية وظاهرية فقط تحقق وظيفة نفسية. فإذا بدا أن ثمة معنى «ثانياً» للنص أولاً، ثم استطعنا بعد التحليل والتنقيب الوصول إلى المعنى «الحقيقى»، فإن اللذة فى الاكتشاف تكون أكبر. بكلمات أخرى، ثمة معنى واحد حقيقى؛ بيد أنه، أحياناً، ينكشف بطريقة تثير درجة أعمق من اللذة حين يتجلى، فى نهاية عملية البحث، وبعد عملية التباس بينه وبين معنى آخر يبدو للوهلة الأولى ممكناً، ثم ينفى «التفسير السليم»^(٦)، واضحاً، ناصحاً، متماسكاً ودقيقاً.

٣ - ١

ما أحاول أن أبرزه فى الدراسة الحاضرة هو أن الحركة الجوهرية للشعر الحديث هى حركة من البساطة إلى التشابك، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوحدانية إلى التعدد وبمعنى أصيل؛ أى أن هذا الشعر يتجه إلى آماذ يصبح فيها التعدد لا إثارة لإمكانية أخرى تولد اللذة؛ إذ ينكشف أنها ليست المعنى المقصود أو «الحقيقى»، بل تعدداً بنيوياً، بمعنى أن هذا الشعر يقوم عمقياً على مفهوم للتعددية والتشابك واللامحدودية يؤدى إلى وجود احتمالات متعددة للنص الأدبى، على مستوياته الدلالية والتجريبية، وأن هذه الاحتمالات تمثل شبكة من المستويات والعلاقات تشكل فى تفاعلها الكلى بنية النص، وأن إخفاء أى منها أو إغائه، هو إقرار للنص بل تدمير لغنى بنيته الدلالية والسميائية والرمزية، وللتجربة التى يفيض منها فى الوقت نفسه.

٤ -

تتمثل الحركة التى أحاول بلورتها على أصعدة النص الشعرى المختلفة، بدءاً من طبيعة المفردة اللغوية فيه، ومروراً بالبنية الإيقاعية، إلى بنيته الدلالية ورؤياه الكلية. ومن الجلى أننى لن أستطيع، فى مجال كهذا، أن أتقصى هذه الحركة

للحجر المقبل من بعيد

للعالم اليابس لليباس

للزمن المحمول في نقالة الجليد

أشعل نار الجرح؛

وحينما يحترق التاريخ في ثيابي

وتنبت الاظافر الزرقاء في كتابي

وحينما أصبح بالنهار -

من أنت، من يرميك في دفاتري

في أرضى البتول؟

المح في دفاتري في أرضى البتول

عينين من غبار

أسمع من يقول:

«أنا هو الجرح الذي يصير»

يكبر في تاريخك الصغير» (٧).

فالجرح في هذا النص ذو دلالة مختلفة، من جهة، وأكثر شمولية وجوهرية، من جهة أخرى، من دلالة «الجرح» اللغوية - القاموسية أو دلالته في الموروث الشعري؛ حيث يستعمل في صفتي «الجرح الفيزيائي» و «الجرح اللامادي، المعنوي = جرح الكبرياء، لكنه يظل في كلتا الصيغتين محدود الدلالة، محددها، واحدها.

أما في قصيدة أدونيس، فإن الجرح لامحدود، غير محدد الدلالة، ويتجاوز المجال الفيزيائي الضيق ليشكل عالماً كلياً، كما يجسده القول: «الورق النائم تحت الريح / سفينة للجرح... والشجر الطالع من أهدابنا/ بحيرة للجرح»؛ بل كما تجسده بنية النص الكلية. ويرفع الجرح، بهذه الطريقة، إلى مستوى الرمز الذي يستقي مقومات تشكله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم - اللغة، من جهة، والبنية الثقافية - الاجتماعية الكلية، كما تتجلى في تمثل الشاعر الفرد لها من خلال ما أسميته «البنية المعرفية» المتشكلة لديه من جهة أخرى. وليس أدلّ على حدوث هذه النقلة، أو التحول، في

طبيعة الجرح ودلالاته من شيئين؛ أحدهما استخدام أدونيس له بوفرة في النصوص التي يكتبها في المرحلة التاريخية التي ينتج فيها النص المناقش، وثانيهما استمرار الجرح مكوناً من مكونات اللغة الشعرية، والعالم التصوري - التخيلي، لدى أدونيس، على مدى زمني واسع، يستمر حتى آخر مجموعاته الشعرية متمتعاً بالحقل الدلالي ذاته، وآلية الفعل السيميائية ذاتها. وسيفي بالغرض أن أسئل على هذه الاستمرارية بالنصين التاليين اللذين نشرنا عام ١٩٨٥:

(١) ١ - «سائرون إليه، -

وطناً يتوهج بين الجراح

من (الجراح مصابيحنا)

سائرون إليه

عاشقين، سكارى إليه

نتعري، نقلب أحشاءنا...»

من «هذا ما كتبه محمد بن عيسى

الصيداني قبل موته» (٨).

٢ - نهر الجرح فيض:

كل صفصافه

أذرع من ضياء.

والسماء التي تتمرأ

في تجاعيده، غصون -

قصب ناحل يتموج في ضفتيه

وأنا نايتها

أتجدد في مائه

وأسافر منه إليه..

من (المصدر السابق)

(ب) «أغنية إلى المعنى»

«ليس هذا زمان البدء ولا آخر الازمنة

إنه نهر الجرح يدفق من صدر آدم -

معناه يوغل في الأرض،

والشمس صورته المعلقة» (٩).

وتتمثل عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة، وتفجير دلالات جديدة للفظ المفردة، في استخدام اللفظة في سياقات جديدة تماماً لم يكن مألوفاً أن تستخدم فيها في التراث اللغوي عامة، أو التراث الشعري بشكل خاص، ثم في التجاوز باللفظة من حدود شبكة للعلاقات ممكنة (وإن لم تكن مألوفة دائماً في الاستخدام الشعري) إلى خلق شبكة للعلاقات بينها وبين غيرها من الألفاظ، تكاد تكون أدخل أحياناً، في إطار اللاممكن أو اللامعقول، وأدخل أحياناً في إطار المتناقض.

وتتحول اللغة الشعرية بهذه الصورة إلى لغة للتضاد أو المفارقة الضدية، وهي إحدى السمات الأكثر تنامياً في قصيدة الحداثة، خلال العشرين سنة الماضية^(١٠).

حين يقول أنسى الحاج، مثلاً، في قصيدة تنجد الحب وتكثنه مقدرته على تغيير العالم وخلق قيم ومواقف إنسانية جديدة:

«حيث هناك وسط كل شيء

غصن حبنا

يورق الغابات والأنهار

يورق السعادة

يورق الحرية

يورق زهر الخبز

يورق خبز الزهر

وغصن حبنا إليك

يحمل يا الله

من قاع النهر الجريح

يحمل العالم

ثمرة

مفتسلة بشوك التوبة ..

يحملة بفرج إليك

والنهر ضحكة

ولونها وردة،^(١١).

٢ - ٥

فإنه لا يمنح اللفظة أبعاداً جديدة حين يستخدم «يورق» فعلاً متعدياً فقط، أو حين يتحدث عن «لون الضحكة» بلغة استعارية طازجة، بل إنه ليتجاوز باللغة مجال المألوف المستقر، بالطريقة التي وصفتها قبل قليل، حين يتحدث عن «زهر الخبز» و «خبز الزهر». وإذا كان «خبز الزهر» قابلاً للتصور، فإن «زهر الخبز» يدخل في مجال لغة اللاممكن. بيد أن أكثر عبارات المقطع تجسيداً للعملية التي أحاول بلورتها هي الجملة «يحمل العالم / ثمرة / مفتسلة بشوك التوبة». فإن يكون العالم ثمرة يحملها غصن الحب أمر يدخل في نطاق اللغة الاستعارية، قابل للتحديد والتصور؛ لكن أن تكون الثمرة (حتى لو لم تكن العالم، بل ثمرة حقيقية تماماً) «مفتسلة بشوك التوبة»، فإنه مما يخرج فعل «الاغتسال» عن دلالاته المألوفة وسياقاته المعتادة ويقحمه في سياق جديد ليس من السهل تخديد دلالاته فيه. ثم إن كون الثمرة مفتسلة «بشوك التوبة» لما يرفع تشابك التصورات، وتعقيد العلاقات بين الأشياء إلى درجة عالية جداً. فالاغتسال يكون، عملياً وعادةً، في إطار الممكن اغتسالاً بمادة سائلة أو سيالة (ماء أو غيره)، لكنه هنا اغتسال بالشوك، والشوك لا يغتسل به. كما أن التوبة قد تسبب شعوراً بالألم يسوّغ نسبة الشوك إليها؛ لكن أن يكون الاغتسال بشوك التوبة تعبيراً عن «نضج الثمرة» أو «جودتها» و «طيبها»، أو أية حالة مشابهة، فمما يدخل في إطار تعدد الدلالة والخروج بها من سياق المحدد إلى اللامحدد، الواحد إلى المتعدد، واليقين إلى اللابيقين.

ومثلما تفتسل ثمرة أنسى الحاج بشوك التوبة يغتسل عالم عبد العزيز المقالح بما لا يرتبط عادة بالاغتسال أو يستخدم فعلياً وعملياً مادة للاغتسال. ويتم ذلك في سياق يبدو فيه الاغتسال النقيض المباشر للواقع الذي ترصده القصيدة:

«كيف لي أن أحادث سيده الضوء

أن أتقى ساعة الضجر المرّ

أن أبداً الاتجاه المعاكس للحزن

أن أستعين بلؤلؤة القلب

لا شيء... مفسولة بالتراب العتيق طريقى
ومفسولة بالغياب» (١٢).

إن وظيفة الاغتسال هي، في الواقع الفعلى والثرث اللغوى، أن تزيل ما يتراكم على الشيء أو يداخله من أجسام غريبة عليه بينها، بل أهمها، التراب والغبار. ويؤدي الغسل وظيفة إيجابية: خلق الإحساس بالنظافة والبهجة والنشاط والحيوية والوضوح. والطريق المفسولة، في الواقع والاستخدام اللغوى، هي الطريق التى يسقط عليها الماء فيزيل عنها الغبار والتراب. غير أن النص يقم بعمل الاغتسال في سياق مضاد تماماً تصبح فيه الطريق مفسولة بالتراب العتيق (وهو المادة التى تفصل منها الطريق عادة) في سياق يمثل فيه وجود التراب في الطريق وظيفة سلبية*. وحين يستمر النص ليصف الطريق بأنها أيضاً «مفسولة بالغياب» فإن شبكة العلاقات الناشئة بين المادتين اللتين غسلت كل منهما الطريق، أى التراب والغياب، تبلغ درجة عالية جداً من التعقيد والتشابه والالتباس. إذ إن الغياب مرتبط بالتراب في سياق آخر هو الموت. وكل ذلك مما يعمق آلية الخروج من الواحد إلى المتعدد، من اليقين إلى الاحتمال، ومن المحدود إلى اللامحدود.

٣ - ٥

وتزداد هذه الدلالات بروزاً، وتكتسب درجة أعلى من الأهمية، حين نلاحظ أن نصاً آخر للشاعر يستخدم فعل الاغتسال والصفة «مفسولة» في إطار المألوف الممكن؛ إذ إن الخروج على المألوف الممكن في نص لشاعر يلجأ إلى المألوف الممكن في مكان آخر يؤدي إلى تسوء الظاهرة وبروزها، ويبحث على تركيز الانتباه على النص المعين الذى تم فيه الخروج وعلى محاولة اكتشاف دلالاته (١٣):

«السحابة بيضاء،

والقمم الماربية مفسولة

أى كنز من الضوء

هذا الذى ترتديه السموات والأرض» (١٤).

* القذارة، الصعوبة، البؤس، فقدان الحيوية، التعب... إلخ. ومن هنا يكون دور اغتسال الطريق بالتراب العتيق مضاداً ومناقضاً تماماً للاغتسال في التجربة الإنسانية العادية، فهو اغتسال عميق للإحساس بالأسى وليس نافياً له.

فالصفة «مفسولة» هنا مما يتم في إطار الممكن: القمم مفسولة بالمطر، لأن السحابة الآن بيضاء بعد أن أفرغت نقلها من المطر الذى كان يمنحها السواد؛ أو «القمم الماربية مفسولة بالضوء»، واستخدام «مفسولة» هنا مما يتشكل في إطار الممكن (الضوء كالماء ينظف ويزيل ويفسل حتى لو لم يكن مما تشكل فعلاً في الموروث اللغوى أو الشعرى، لأنه مرتبط بعمق بإزالة الظلام الذى يرتبط بدوره بما يمكن للإنسان أن يريد الاغتسال منه).

٤ - ٥

وقد تتطور عملية كسر الدلالة المألوفة - الموروثة - وشحن الكلمات بدلالات جديدة إلى درجة تصبح معها الدلالات الجديدة، والاستخدام الجديد، هو الأكثر شيوعاً وألفة، بحيث يقترب من إعطاء الكلمة مأثوية على مستوى أعلى هو المستوى الطارئ الذى تبرز عليه. وبين الأمثلة الأكثر حضوراً على هذه العملية استخدام الفعلين «أقرأ» أو «أكتب» في قصيدة الحدادة.

إن مراجعة دقيقة لديوان عبد العزيز المقالح (أوراق الجسد العائد من الموت) تكشف أنه يندر أن يستخدم فعلى القراءة والكتابة في سياقهما العادى المألوف - أى قراءة نص مكتوب، أو كتابة نص مسموع مثلاً -، وأنه غالباً ما يستخدمهما في سياقات جديدة تماماً، يكتسبان فيها دلالات مختلفة عن دلالاتهما المألوفة:

وهذه بعض النماذج:

«حين كان الصباح يداعب أجفان نافذة

ويغنى مفاتها

لم يكن يقرأ الشرخ فى جفنها

يتأمل وجه النهار الذى عاد مكتئباً

والعناكب تقرأ صوت الغراب» (١٥).

«إن النساء اللواتى تطوعن للحب

يحملن آنية من دم الفجر

...

...

«للصديق الذى...»

أقرأ فى وجهه أمسنا
واخضمرار طفولة أيامنا، (٢٥)

«تأملت لون أصابعها

وقرات شبابى القديم

على ضوئها، (٢٦).

ومن الجلى أن «أقرأ» و «أكتب»، فى هذه النماذج، توسع مدى استخدام الفعلين وتصل به آفاقاً لا مثال لها فى التراث اللغوى أو الشعرى (إلا أن يكون ذلك فى لغة التصوف، وهى نقطة بحاجة إلى بحث). ومن الدال أن الفعلين يستخدمان بوفرة لافقة تماماً بالقياس إلى استخدامهما فى النصوص الشعرية السابقة، لكن الأبعد دلالة هو أنهما، رغم هذه الوفرة فى نصوص المقالغ، لا يردان مستخدمين بالطريقة المألوفة، أو بصورة قريبة منها، إلا فى مواقع أربعة؛ منها ثلاثة جلية، هى:

«ويقرأ آخر سفرٍ فى تلمود العهد
المفتوح»، (٢٧).

«وأقرأ فى وجهه آخر الكلمات»، (٢٨).

«أكتب بالخط الكوفى مرثية»، (٢٩).

وموقع ملتبس، هو:

«ثم يكتب...»

كالبحر أغنية للحدود، (٣٠).

٦- التعددية والتسمية

لقد بلغ النزوع إلى التعددية فى الثقافة العربية المعاصرة حداً من القوة جعل الشعر يرفض النمطية، والصيغة الموروثة الجاهزة الجماعية، رفضاً حاداً. وقد تمثل رفض النمطية فى واحد من أكثر تجلياته عمقاً وجوهية هو رفض العلاقة الاصطلاحية الجاهزة بين الدال والمدلول. والعلاقة الاصطلاحية بين الدال والمدلول هى بطبيعتها علاقة

ويكتبن فوق تلال المرافئ أضرحة
وقبوراء، (١٦).

«وشربنا نبيذ الاحاديث، تكتبنا
وتحاورنا قُبَلٌ ومواعيد...»، (١٧).

«يكتبنى دمي...»، (١٨).

«تكتب الدماء اللحظة - العصر

يسجل الزمان

يقرأ العالم فى التراب ساعة الوداع
تحفظ الآفات ما يكتبه دمي»، (١٩).

«فى الخلاء المواجه للقبر

تجلس سيدة هى مصر...

تقرأ وجه حصان يسافر فى الحلم»، (٢٠).

«أظما إن هجرتنى القصائد

تقرؤنى فى النهار الرياح

ويقرؤنى فى المساء البكاء»، (٢١).

«ويقرأ آخر حزنى عليه»، (٢٢).

«أوهمتُ شجر القلب أنا حبيبان

إن أصابعها تتلمس صوتى على البعد

تقرأنى فى الخيال»، (٢٣).

«شارع واحد ظل يغمرنى بالضياء الملون
يقرأنى»، (٢٤).

نقاط مختلفة من التجربة، من الوجود، من الأشياء. هوذا أدونيس يعيد تسمية الأشياء ويخلق بداياته:

«سمينا شجر الزيتون علياً

والشارع فاتحة للشمس،

الريح جواز مرور

والعصفور طريقاً...» (٣٢).

يبد أن تطوّر الظاهرة خلال السنوات الأخيرة يسمح الآن بمحاولة فهمهما، لا في إطار الرؤيا الفردية، بل بوصفها مكوناً من مكونات «بنية معرفية» في طريقها إلى التشكل تنتمي إلى البنية الثقافية في وجودها الكلي. وهي تبدو في بعض تجلياتها تعبيراً واعياً عن إشكال أساسي في الشعر الحديث هو إشكال اللغة الموروثة والنزوع إلى تجاوزها من حيث هي لغة للجماعة توّرت صورة العالم، والبنية الفكرية، التي تحملها للفرد في لغة حياته الراهنة.

وأرجو أن تغفر لي الإشارة في هذا السياق إلى قصيدة لي نشرت أولاً في مواقف عام ١٩٧١م، ثم ظهرت في مجموعة (بكاتيات من مرآتي إرميا)، وإنما أسمح لنفسي بهذه الإشارة الشخصية لأنّ تجلّي إعادة التسمية هنا هو أقرب التجليات إلى بلورة المبدأ النظري الذي يتبطن هذا النمط من أنماط إعادة التسمية. وسأناقش أنماطها الأخرى بالإشارة إلى قصائد لشعراء آخرين.

في المقطع التالي:

«أنتخب الورد وأبني عليها مملكتي

أفتح كُوى في السنبلة وأطلّ منها على الموت

وأقرأ الرايات المسافرة في غيمة فوق حدودي

أخلق اللغة بالصمت

وأنفذ إلى فجر الكلمات الجديدة، اللغة الجديدة كالنهر

تطرى على شفتي مثل البرد مثل الزنبق مثل الدم

أفصل بين الحرف والحرف، بين الكلمة والكلمة،

أقلب الجمل كالرؤوس

جماعية، نمطية، وبالتالي تجسد مطلق للوحدانية لأنها تنفي أي إمكان للتمايز الذي قد ينتجه الفرد أو تعدد الأفراد في المجتمع اللغوي. والشرط الوجودي لكون الدال دالاً، كما يقرر سوسير وعلماء اللسانيات والسميات، هو أن يكون متعارفاً عليه ومفهوماً جماعياً. إن لفظة «شجرة» لا معنى إلا لأنها مصطلح اتفقت الجماعة على أن نعتبره دالاً على الموجود الشئ (الشجرة). ومن هنا فإن أي فعل للتسمية هو فعل جماعي، وإذا كان فردياً فلا دلالة (اصطلاحية) له. ولأنه كذلك، فهو، كما قلت، تجسيد لوحدانية الرؤية، والتحديد، والفهم، والتصور، والفعل.

من هذا المنظور، فإن إعادة التسمية هي فعل ثوري جذري، هي رفض للجماعة، وللوحدانية، وللتقييم التشكيلة الثابتة، وتأكيد باهر للتمايز، والتعدد، والفردية. ومما يميز هذه الوجهة، تبدو الظاهرة التي أناقشها الآن باهرة تماماً أولاً، لكنها تبدو دالة عميقة الدلالة، ثانياً. وهي ظاهرة إعادة تسمية أشياء العالم في القصيدة المعاصرة. والظاهرة حديثة العهد، ولا تزال ضيقة المدى لكنها تتسع وتنتشر تدريجياً وتصبح مشتركة بين عدد من الشعراء الذين كانوا في مراحل أولى من عملهم يصدرون عن رؤية مركزية محددة للعالم. وهي تبدأ، بقدر ما استطعت أن أصل في رصدها، مع أدونيس ثم تظهر لدى محمود درويش وغبد العزيز المقالح بشكل خاص، وفي قصائد لهذا الكاتب أيضاً. أما ظهورها في شعر أدونيس فقد كنت ناقشته في بحث باللغة الإنجليزية نشر عام ١٩٧٦م، وبدت لي الظاهرة فيه تجسيدا لنزوع أدونيس إلى إعادة خلق العالم وإعادة تكوينه بعد اكتمال دورة الرؤيا الشعرية في أعماله بصدور (مفرد بصيغة الجمع). وأقتبس في هذا البحث العبارة الختامية (٣١):

«عندما خلق الله آدم، تبعاً للنص القرآني، علمه الأسماء كلها. وإن أدونيس ليبدأ من النقطة ذاتها تماماً: نقطة الخلق الأول الأصلي، ويبدأ بطريقة عميقة الدلالة هي إعادة تسمية كل شيء مغيّراً، هكذا، العلاقات القائمة بين عناصر الكون، خالقاً كوناً جديداً... وفي الواقع أن قصيدته الجديدة هذه تتألف من بدايات على

أسرار السحر الخاص الذى يفوح من استخدام الأسماء، والتسمية، وإعادة التسمية فى شعر محمود درويش المتأخر، بشكل خاص. وكل من التسمية وإعادة التسمية هما، جوهرياً، تحقّق لآلية الخروج من الواحد إلى المتعدد، من المحدود إلى اللامحدود، من المفروض القسرى إلى آماذ الحرية الرحمة، ومن الجماعى الموحد إلى الفردى المتعدد. ذلك أن كل فعل تسمية جديد يضيف وجوداً جديداً، على مستوى العلامة اللغوية نفسها وعلى مستوى العلاقة مع العالم كذلك. كما أنه يؤكد حضور ذات جديدة أخرى فى العالم وفاعلية هذه الذات. وهكذا يسهم جزئياً فى نقل الوجود من صورة واحدة إلى صور متعددة، وفى إبراز نضاعة حضور ذوات متعددة فى العالم وفاعلية هذا الحضور فى اللحظة نفسها.

وسأكتفى بعدد من النماذج السريعة لاستخدام الاسم والتسمية وإعادة التسمية فى شعر درويش، مشيراً إلى أن كل قصيدة من قصائده تقريباً، فى مرحلته المتأخرة، يرد فيها مثل هذا الاستخدام:

«هل خُذنا أحدُ

لنسمي كل عصفور بلدُ

ونسَمي كل أرض، خارج الجرح، زبد»^(٣٤).

- «أكنت تغنى كثيراً لها؟

من هي؟

- سمّها ما تشاء: النساء، المرايا، الكلام، البلاد، اتحاد العصفير فى القمع، الخلايا، وأوّل موج تشردّ فى البر...»^(٣٥).

«لاسرق قلبى المعلق فوق النخيل

لاسرق أسماء أُمى

وأذكر بغداد قبل الرحيل»^(٣٦).

«أمشى سريعاً فى بلاد تسرق الأسماء
منى»^(٣٧).

أتركها بلا بناء، مبعثرة مثل كابات التنس
أخلق اللغة الجديدة، العالم الجديد، الأشياء
الجديدة
وأغرّب بينها جرساً أبيض كالميلاد
لعلها أن تفيض كالأنهار البيضاء
فى الرؤوس الراكدة، فى الصور المتخشبة
لعالم
يتناسل فى الدم كالحبال».

تستمر شهرة لتفكيك اللغة مجسدة شهوة لتفكيك العالم، ولابتكار منابع جديدة للصور والأسماء والعلاقات. غير أن لمقطع التالى يكشف أن تحجر الاسم فى الشيء هو التجسيد الأسمى لتحجر العالم القائم، كما هو فى روح القبيلة:

«لم تزل لغة القبيلة

وسماء حدود القبيلة

وحُدود صحارى القبيلة

لم تزل صورة الموت والخلق فوق رسال
القبيلة

لغة الصامتين هنا

لغة الهادين هنا

لغة الموتى والأحياء

لغة الراكض خلف قطار والسارى فى عرض
الصحراء

ما زالت أسماء الأشياء

أسماء الأشياء»^(٣٣).

أما النمط الثالث لإعادة التسمية فهو ما يبرز لدى محمود درويش؛ وهنا لا تبدو إعادة التسمية تعبيراً عن موقف إضاح من اللغة ذاتها فى سياق الصراع بين الفردية والتراث لتراكم المورث للعالم القديم، بقدر ما تبدو تجسيدا لحمية وشائج التى تشد الإنسان إلى العالم وتدفعه، تعبيراً عن هذا الالتصاق به، إلى منحه أسماءه الخاصة به، تماماً كما يولع طفل بامتلاك الأشياء فى العالم، عن طريق منحها أسماء لا منكمها إلا فى قاموسه الخاص العاطفى. إن إعادة التسمية، نا، فعل مشبوب انفعالياً بالدرجة الأولى، وفعل ابتكار لعالم أزج طرى غير مألوف، بالدرجة الثانية. وذلك كله سر من

تتمثل حركة الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن اليقيني إلى الاحتمالي، في تكوين الصورة في الشعر الحديث. لقد غلب على الصورة في الشعر القديم، ولدى شعراء مرحلة الإحياء، التركيز على إبراز معنى، أو إضاءة موجود حسي (أو مجرد - وذلك قليل) في جزئية منه، عن طريق ربطه بموجود آخر. وكان ثمة إمكان دائماً لتحديد العلاقة التي تقوم بين الموجودين والتي تسمح بربطهما: هكذا يكون ليل امرئ القيس كموج البحر، أو يكون شعر حبيبته كعنقود معنك، بسبب وجود صفات مشتركة (حسية عادة)، وقابلة للإدراك والتحديد بين الليل والموج، والشعر والعنقود. ولم يخرج على هذا النمط من التصور إلا عدد قليل من الشعراء، في نصوص بعينها، بينهم سابقون لأبى تمام ثم هذا الشاعر الغدّ، وبعض شعراء الصوفية، ثم أصحاب النفس الرومانسي - بدءاً من جبران خليل جبران - الذين أخذت تغيرات نوعية، لكنها محدودة، تنزغ في شعرهم.

أما في شعر الحداثة، فقد أصبحت الصورة طاقة احتمالية لا تسمى الشيء بل تحيطه بعالم غني من الإحياء وتجعله في الوقت نفسه مصدراً لشبكة من الإحياءات. وأصبحت الصورة خلقاً لحالة شعرية أو جمالية، بدلاً من كونها تسمية «تخصيصية» لعلاقة مشابهة بارزة. وبهذه الطبيعة، تغدو الصورة عصبية على التحليل ضمن معطيات البلاغة التقليدية وتستدعي كتابة شعرية جديدة (poetics) لوصفها. وقد حاولت مثل هذا الوصف في (جدلية الخفاء والتجلي) (٣٨) وفي دراسة للشعرية ظهرت حديثاً (٣٩)، ضمن تصور جديد أسميته مفهوم «الفجوة: مسافة التوتر». ولذلك سكتفي هنا بالتمثيل السريع محيلاً القارئ إلى دراسات لي، حول الصورة، في سياقات أكثر ملاءمة وتخصصاً بالموضوع (٤٠).

لنتأمل، مثلاً، الصور التالية لأدونيس:

١ -

«الفضاء مدّى يتضاءل، نافذة تتناهى

والنهار خيوطاً

تقطع في رثى وترفو المساء

صخرة تحت رأسى، -

كل ما قلته عن حياتي وعن موتها
يتكرر في صمتها» (٤١).

٢ -

«هكذا أتجرأ أن أعشق الندى

وأغنيه، - يجرى كأن السحر

ضفتاه

ويفيضُ حقائبه كالرسائل بين غصون الشجر» (٤٢).

٣ -

«وأنا الآن طفل كان القمر

جرس في خطاي/ بلا دهشة أقولُ

لى هوائى ولى سكرة لا تزولُ

والحروف نساءً توشوشنى ما تحبُ وأمنحها شطحاتي

ونفياً من الوهم أجهر هذى حياتي

شراً وخيول من الضوء تُغلت عربات الصور» (٤٣).

٤ -

«كان لى أن أشاهد صدر السماء

حين فكّ الجميل المنجب أزارها

ورمى ثوبها غطاء

لسرير اللقاء» (٤٤).

٥ -

«لم تمت أمه:

شعرها أبيض، لكن هذا اللهب الذي

يتناسل في بيتها

يتناسل في شعرها -

أدخلتني من أول

عبر هذا اللهب وعبر الرماد

في بهاء السواد» (٤٥).

«بصخب يتقدم الفجر

يدان تفتحان كتاب الوقت

والشمس تقلّب صفحاته» (٤٦).

«ونقيًا من الوهم أجهر هذى حياتي
شَرَّرَ وخيول من الضبوء تقلت من عربات
الصور».

وتكاد شفافية هذه الصورة، وانسيابية الخطوط التي ترسمها أن تصلها بعالم نوراني تتلاشى فيه الحدود القائمة بين الأشياء، ولا يتجلى فيه إلا ما هو بكر، مبتكر، طري. ويكاد الخيال أن يعجز عن الإمساك بصورة هذه «الخيول من الضبوء» ورسم خطوط تكوينها، وتحويلها إلى وجود مرئي، خصوصاً أنها تنبثق مقترنة بالشر وفي حالة انفلات من العربات، ولا يكاد يبقى من آثار الخيال المألوف، أو العالم الموروث كله، سوى هذا الترابط التجاوري الذي يؤدي إلى ظهور «العربات»، حين تظهر «الخيول». فاقتران الخيول بالعربات يتنمى إلى العالم المألوف واقعيًا، وتصوريًا، ولغويًا. غير أن الصورة تكسر المألوفية وتخفف من وقعها بنسبة العربات إلى الصور. فالخيول لا تقلت من عربات عادية، بل من عربات الصور التي تنتمى إلى العالم الطري الجديد المبتكر، ثر الدلالات، الذي لا يكتسب وجودًا وتحققًا إلا في النص المبدع. كما أن المألوفية والعادية تكادان تبلغان درجة التلاشي في تحويل الخيول إلى «خيول من الضبوء».

وتولّد الصورة أسئلة لا تجيب عنها، ومع أنها تأتي تخديدًا جازمًا للحياة، بلهجة تقريرية، وبأكيد لاتقاء الوهم في هذا التحديد انتفاءً كاملاً، فإنها لا تقدم أجوبة أو تعضى تخديدًا بالضرورة المألوفة في الكتابة الشعرية أو النثرية. وهي، فيما تقول إنها تحدد الحياة وتحدها، وفيما تنفي الوهم، تقدّم الحياة في صورة عصبية على التحديد، تنتمى إلى عالم اللامحدود، وتمثل ذروة من ذرى (الوهم) الخيال الخلاق في انفلاته وتجاوزه كل أشكال التحديد والمحدودية والوحدانية، بل تجاوزه أيضًا لكل الأشكال المادية - وهي أكثر أشكال الواقع قابلية للتحديد وامتلاكًا للمحدودية ووحدانية البعد. وحين تستخدم الصورة مكونات مادية بطبيعتها (الخيول، العربات) فإنها، كما أشرت قبل قليل، سرعان ما تجرّدها من محدوديتها وحدودها ووحدانيتها وتطلقها في عالم أثيري تقريبًا، تفقد فيه ماديتها وتتحول إلى جواهر نورانية أو تخيلية شبه خالصة (خيول من الضبوء، عربات الصور). وفي كل

«الموج قبثار
أوتاره الشواطي»^(٤٧).

«يتقدم الزمن
على عكاز من عظام الموتى
شفرة الأرق
تحزّ عقق الليل.

جماجم تسكب الدماء
وجماجم تسكر وتهذي:

هل تنسخ النار -

هل يحدودب الهواء؟

الدخان غيوم

للغيم شكل الرؤوس.

حروف من السماء

تنطبع أشلاء على الأرض»^(٤٨).

في هذه التكوينات الصورية، التي يحفل شعر أدونيس بها بحيث يكاد يكتسب امتياز الإبداع من الأبعاد التي تضيفها على النص الشعري لديه، تتمثل الخصائص الفنية للصورة في قسيمة الحدائث ببعض من أكثر أبعادها جلاءً، وثرًا، وأهمية. ومع أن غرضي الآن ليس تقديم دراسة تطويرية للصورة في قسيمة الحدائث، فقد يكون مجدياً أن أشير إلى أن مقارنة هذه الصور بنماذج من شعر أدونيس المبكر تكفي للتدليل على التحول الجوهرى الذي طرأ على لغة الشعر، وتكوين الصورة الشعرية، وفاعلية الخيال الخلاق نفسه بين ١٩٥٠ و ١٩٨٨ (تاريخ نشر آخر القصائد التي تنتمى إليها النماذج المقتبسة من أدونيس). وعلى الصعيد المحدد الذي تتم عليه دراستي الحاضرة، وهو الحركة من الوحدانية إلى التعدد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن البساطة إلى التشابك والتعقيد... إلخ، تمثل هذه النماذج أيضًا تحقيقات غنية متميزة للمبدأ الذي يتخلل الحركة التي أشرت إليها. ولعل مناقشة سريعة للنموذجين (٣) و (٥) أن تكفى لبلورة المفهوم الذي أسعى إلى بلورته.

في (٣) تتجه حركة النص بأكمله (وهو نص طويل) إلى التجمع في بؤرة من الكشافة الدلالية نادرة المثال، هي لصورة:

ذلك تكتسب الصورة طبيعة تعددية، احتمالية تمثل الطرف المضاد للصورة التي ترسخ وحدانية البعد والدلالة.

أما في (٥)، فإن الصورة تفعل بطريقة أخرى. إذ إنها تقوم أصلاً على تناول المألوف، العادي، ذي الدلالة الراسخة الواحدة وتفجر فيه، بإعادة قراءته وتأويله ضمن سياق جديد كلي، دلالات مغايرة متعددة وتمنحه أبعاداً طرية غير مألوفة، وتكسر وحدانيته، ومحدوديته في الوقت نفسه. ويتم ذلك كله عن طريق نمط من القراءة السيميائية تتجسد في صورة عَرَفَها عبد القاهر الجرجاني بأنها «تعليل تخيلي»^(٤٩)، وعرفها الشعر الإنجليزي في القرن السابع عشر خاصة باسم الـ «conceit»^(٥٠)، ووصلت حداً من الانتشار يتطلب دراسة مستقلة لتحديدته في شعر البديع العباسي وفي شعر المراحل التالية له أيضاً.

فالشيب راسخ في دلالاته وحيدة البعد على مرور الزمن وتأثير فاعليته المدمرة على الإنسان: الشيخوخة - الموت! اندثار الحيوية وطاقة الخلق والصراع والإبداع. والشيب أبيض (- رمادي؟). وثمة قدر ضخم من التعامل الشعري مع الشيب في الموروث الشعري العربي. كما أن ثمة قدراً لا بأس به من قراءة الشيب قراءة جديدة مغايرة تنضوي تحته قراءة أبي تمام مثلاً:

«ولا يروّعك إيماض القتير به

فإن ذاك ابتسام الرأي والأيام»^(٥١).

وحين يتناول أدونيس شيب الأم، فإنه يواجه، ككل شاعر يتأوله، بهذا التكوين النصي - التصوري الضخم كله. وهو يختار أن يعيد القراءة بلغة مغايرة لكلا طرفي الموروث، وإن كانت أقرب إلى الطرف الثاني منه، أقصد القراءة المؤولة المتمثلة في بيت أبي تمام. هكذا يبدأ نصر أدونيس بنفي العلاقة الراسخة بين الشيب والموت: «لم تمت أمه». وبعد أن نفى الدلالة الموروثة الراسخة يغدو بحاجة إلى أن يقدم قراءته الجديدة للشيب (أو العكس) وهو أنه يسعى إلى تقديم قراءة جديدة، لذلك يبدأ بنفي الدلالة الراسخة - لكن هذه النقطة ليست ما أنا معنى به الآن. فهو يقر من الشيب لونه فقط «شعرها أبيض»، لكن ما سوى ذلك؛ أي سيميائيات الشيب - البياض، يخضع لعملية تصورية - تأويلية تشكل قراءات

تأويلية سابقة خلفيتها التصورية - اللغوية (في ما يقترب من وجه من وجوه التداخل النصي أو التناص Intertextuality).

وتبدأ القراءة الجديدة بالتشكل مع تحويل البياض إلى «لهيب» أولاً (في تداخل نصي مع الآية القرآنية «واشتعل الرأس شيباً»). ثم تعين عملية انتشار اللهيب بوصفها «تناسلاً»، إذ إن التناسل يوازي الانتشار. ومع اكتمال هذه الرؤية الجديدة، يكتسب التناسل بعدين؛ الانتشار في الشعر (للون فقط)، والانتشار في البيت (من حيث إن التناسل تجسيد لطاقة الخلق والمطاء وقوة الجسد وحيويته وخصبه). أي أن التناسل يصبح ذا دلالتين مختلفتين، تجمعهما نقطة ارتباط شكلية واهية. هكذا تقرأ حياة الأم، لا موتها، في صورة البياض؛ وتقرأ حياتها كتاباً من الحيوية والخصب والاندفاع والقوة والخلق، حتى في أكثر مسارب الحياة قسوة وظلاماً وفقراً ونزواً، وهي المسارب التي تتجلى في صورة «الرماد». ونستمر هذه القراءة من منظور حياة «أنا» لقد أدخلتني هذه الأم، بهذا الاندفاع المتفجر للهب في روحها وجسدها منذ بدء الحياة في حركة حيويتها الخلاقة، في اللهيب ذاته، وفي أنفاس الرماد المظلمة. ودفعني ونفشتني عبر هذا الرماد إلى روعة الشباب وبهائه. ويتجسد الشباب هذه اللحظة لونياً أيضاً، كما تجلى الشيب والشيخوخة لونياً: الشباب سواد، والشيب والشيخوخة بياض.

غير أن النص يستثير سياقات أخرى للرماد، مانحاً عبر الرماد تعددية في الدلالة لا تملكها في اقتصرها على «الرماد» = «صعوبات والبؤس... إلخ». فبما هذه السياقات المستشرة سبق يتكرر في شعر أدونيس بوفرة دالة: هو تجسيد الرماد لمرحلة سابقة للبيع، وعبدة الحياة مباشرة؛ حيث الرماد ليس انطفاءً كلياً وموتاً نهائياً، بل هو الرماد النافع من احتراق العنقاء شرطاً لانبعاث الطائر الجديد من رماده.

(قارن، مثلاً، «البعث والرماد» و«وقت بين الرماد والورود»). كذلك يبدو «بهاء السواد» مشعاً بإيحاءات تخرج العبارة عن الدلالة الوحدانية التي خصصتها بها قبل قليل: «الشباب: الشعر الأسود». وفي ذلك كله نكتشف امتلاك الصورة لطاقت غنية تخرج بالنص الشعري من قمع الدلالة الواحدة الراسخة إلى فضاء التشابك والاحتمالية والتعددية.

تحدث الصورة الماثلة في البيت «امسحى الميت الذى ما برحت/ تخضر فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول، صدمة اكتشاف لا شك فيها. وتنبع الصدمة، أولاً، من نسبة الاخضرار إلى اللحية، والفخذ (والأمعاء أيضاً في احتمال سأناقشه بعد قليل)، ومن «الحركة» - حركة النمو - للاخضرار فيهما، ثانياً. فاللحية لا تخضر إطلاقاً في أى مرحلة من مراحل نموها، بل قد تكون سوداء أو حمراء مثلاً، ثم تصبح رمادية، فضية، يبيض مع حركة الزمن. وصورة «اللحية تخضر» جديدة كل الجدة. ولا تستشير ترابطات أو دلالات موروثية مألوفة. بهذا المعنى لا تمتلك «اللحية تخضر» إلا طاقتها الموضوعية الجديدة لكي تكتسب دلالة فهي إذن مستندة إلى سياقها استناداً مطلقاً. بيد أن الحفصة والاخضرار في ذاتهما يملكان دلالات موروثية مألوفة. ونصب دلالاتهما في مفهوم الخصب ونماء الحياة واليناعة والثراء الجمالى. نحن هنا إذن أمام عملية تصادم حقيقى بين الدلالة التاريخية الموروثة للكلمة والصورة، وبين الدلالة الموضوعية الجديدة للكلمة التى تنشأ من عملية إقحام وبلاغ واقتراح جديدة يقوم بها النص الشعرى للكلمة أو الصورة في سياق جديد. والحفصة الأولى لهذا التصادم هي نشوء تشابك دلالات يؤدي إلى التعددية الدلالية، ويكسر وحدانية الدلالة القائمة في الكلمة، والصورة، تاريخياً.

كذلك تتمثل في البيت والصورة تعددية دلالية على مستوى آخر نابع هذه المرة من التركيب النظمى (Syntax) للبيت. إذ إن ثمة قراءتين ممكنتين للبيت تنتج كل منهما شبكة دلالية متميزة. وتنتج القراءتان من إعادة كتابة البنية السطحية للبيت بطريقتين تبرزان بنيته العميقة؛ القراءة الأولى هي:

١ - «امسحى الميت الذى ما برحت تخضر فيه لحية، وتخضر فيه فخذ، وتخضر فيه أمعاء مستمرة في التطاول». والثانية:

٢ - «امسحى الميت الذى ما برحت تخضر فيه لحية وتخضر فيه فخذ وما برحت تطول فيه أمعاء».

القراءة الأولى تنتج فعلاً واحداً «تخضر» له ثلاثة فاعلين، هي: اللحية، والفخذ، والأمعاء. أما القراءة الثانية فإنها تنتج

بعد هذه المناقشة الموجزة لنماذج حديثة العهد من شعر أدونيس، أود أن أشير إلى فترة مبكرة نسبياً في الشعر الحديث تبدأ فيها الحركة التى أقوم بمناقشتها في هذا البحث من الوحدانية إلى التعددية، متحلية في أشكال أقل شمولية من هذا الشكل الذى اتخذته في العصور المدروسة. وسأناقش النماذج المختارة بحيث يكون لتسلسلها الزمنى دلالة ذات طبيعة نظرية، دون أن يكون غرضى الأول هو البحث عن خيوط التطور التاريخى. إذ إن جميع النماذج تنتمى أصلاً إلى مرحلة محدودة زمنياً تنطبق عليها الأطروحة النظرية التى يديرها في هذا البحث، بوصفها كلاً تاريخياً واحداً.

لنتأمل، الآن، هذه الصورة لتحليل حاوى (التي ترد في قصيدته «لعازر» ١٩٦١):

«غيبني في بياض صامت الأمواج

فيضى يا ليالى الشج والغربة

فيضى يا ليالى

وامسحى ظلى وآثار نعالى.

امسحى برقاً أداريه.

أدارى حية تزهر في جرحى وترغى

شرر الأسلاك في صدغى

من صدغٍ لصدغٍ

امسحى الخصب الذى ينبت

في السنبيل أضراس الجراد

امسحيه ثمراً من سمرة

الشمس على طعم الرماد

امسحى الميت الذى ما برحت

تخضر فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول

جاعت الأرض إلى شلال أدغال

من الفرسان - فرسان المغول

هيك يركع في النار

تثن الكتب الصفراء تنحل دخاناً

في صدءات الخيول» (٥٢).

فعلين هما: «تخضر»، و «تطول»، فاعل الأول «لحية» وفاعل الثاني «أمعاء».

وفى هذا كله ما فيه من نقل التعبير الشعري من الدلالة الواحدة إلى تعددية الدلالة وتشابكها، بل من البنية الواحدة إلى تعددية فى البنية.

وحين نحاول تحديد الدلالة الموضوعية الجديدة للصورة «تخضر لحية»، فإننا نكون أيضاً أمام سلسلة من العمليات التصورية التى تبرز قضية التعددية فى مقابل الوحدة، إذ إن الدلالة الموروثة للكلمة «تخضر» واحدة ونتاج لعملية ترميزية واحدة: رؤية النبات الأخضر وقراءة الدلالة على الحياة والنمو فيه. أما الدلالة الموضوعية الجديدة فإنها لا تنشأ إلا بعملية مزدوجة، فرعها الأول هو الدلالة الموروثة. وهى تنطلق من هذه الدلالة لتبنى عليها شيئاً جديداً. فهى تأخذ الاخضرار بوصفه يجسد عمليتين: الخصب، من جهة، والنمو الفيزيائى الصرف، من جهة أخرى. وفى الخطوة التالية نقوم بإقصاء الخصب الحقيقى وقصر دلالة الاخضرار على النمو الفيزيائى. ثم نقوم بعملية ثالثة هى جعل الاخضرار والنمو تجسيدا لا لخصب حقيقى، بل لخصب مدمر قابل وحشى يشوّه الحياة ويقضى عليها، بدلاً من أن يجسدها ويمنحها النضارة والقوة والحياة. وتظل هذه التعددية فى الدلالة غير راسخة أو ثابتة فهى قائمة فى هذا السياق بالذات، سياق المقطع المحدد، والرؤيا الكلية التى تتبع منها القصيدة بأكملها. أى أن التعددية هنا تعددية قلقية، ولأنها قلقية فهى نقيض الوحدة والثبات والتشكل النهائى، فخارج هذا السياق المحدد قد لا يكون للاخضرار هذه الطبيعة الجديدة التى منحها إياها النص هنا. وخارج هذه القصيدة المحددة لا يكون للاخضرار هذه الطبيعة، على عكس الدلالة الموروثة للاخضرار فهى، بحكم كونها موروثة ووحدة، لا متغيرة من نص إلى نص أو من سياق إلى سياق أو من شاعر إلى آخر. وليس أدل على صدق الأطروحة التى أبلورها، هنا، من أن الاخضرار فى شعر خليل حاوى عامة لا يملك الدلالة الجديدة التى يملكها هنا: بل إن الاخضرار، فى القصيدة نفسها، لا يملك هذه الدلالة الجديدة، بل الدلالة الموروثة المألوفة عينها. وحين تكون له الدلالة الجديدة فإنه يكون فى سياق مضمئ مطابق تماماً لسياق الصورة «تخضر فيه لحية». وهذه أمثلة على ما

قدّمته. أيملك الاخضرار هذه الدلالة الجديدة فى موقع واحد آخر فقط من هذه القصيدة رغم طولها. ويحدث ذلك فى الصورة «أخضر الأعضاء» من هذا المقطع الذى يتواشج بعمق مع المقطع الذى وردت فيه «تخضر فيه لحية»:

«ولماذا يا بياض الثلج لا تنهل فى غرفة نومى

مثلما تنهل فى الأرض الغريبة

غربة النوم رهيبة

.....

.....

.....

طالما استسلمت فى غربة نومى

لغريب بربرى

يتعالى أخضر الأعضاء

من وهج حبيس فى الظلام الحجرى،

.....

رحمة... والمجد لله الرحوم

غربة النوم جحيم لا يدوم،^(٥٣)

٢ - يملك الاخضرار - الدلالة المألوفة له فى أكثر من موقع فى القصيدة، بينها المواقع التالية (التي يحمل فيها النمو أيضاً دلالة المألوفة الموروثة):

١ - «جارتى يا جارتى

لا تسألينى كيف عاد

عاد لى من غربة الموت الحبيب

حجر الدار يغنى

وتغنى عتبات الدار والخمر

تغنى فى الجرار

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار

عند باب الدار ينمو الغار، تلتئم الطيوب».

٢ - «أو صدئ الاجراس

من جيل إلى جيل يدوى:

كان سيفًا مورقًا

جرحًا وينبوعًا وكان

مبحرًا، سكران ملتفٌ بزهو الأرجوان،^(٥٤)

(والإبراق هنا هو عملية النمو والاختضار معًا في آن. ومن الجلي أنه يمتلك الدلالة المألوفة على الخصب وخلق الحياة والحيوية والنمو).

وسأنتهز هذه الفرصة لأناقش مثلاً آخر، لاستخدام الصورة الشعرية بهذه الطريقة في الشعر الحديث، هو الوارد في المقطع المقتبس «كان سيفًا مورقًا جرحًا وينبوعًا». إن الاستعارة هنا تخرج على كل ما كان يتصوره البلاغيون العرب من حدود للصورة الشعرية. فالسيف يوصف عادة بأنه باتر، قاطع، صقيل.. إلخ؛ أي أنه يرتبط دائماً بالقوة والقتل والغلبة.

أمّا، هنا، فإن السيف يوصف بأنه «مورق» في صورة صادمة تماماً. وأن تقصيصاً سريعاً للألية التي ينتج بها هذا التعبير لتبرز بشكل جلي الطبيعة التعددية والتشابكية للصورة الشعرية. فالسيف، هنا، لا يوصف بأنه مورق لذاته، بل من حيث إنه تجسيد للعازر في زمن الحيوية والقوة والرجولة ومنع الخصب والحياة. لقد كان لعازر في زمنه هذا رجل آخر، كان قوياً، سيفاً، لكنه لم يكن سيفاً يدمر الحياة ويقتلها، كما هو الآن، بل كان سيفاً ينبت الحياة ويخصب الأرض، وجسد امرأته، ويتكرر موسم المعطاء والخير والخصب. ولأنه كذلك، فقد تجلّى في صورة السيف المورق بما فيه من تعددية وثراء في الدلالة ومن ابتكار أيضاً على مستوى التخيل والتشكيل الصوري واللغوي.

ويحفل شعر حاوي بهذه الصور التي تفيض ثراءً وتشابكاً وتعددية في الدلالات. وسأكتفي، ختاماً لهذه المناقشة، بالإشارة إلى الصور التالية^(٥٥) من القصيدة نفسها:

١ - «يوم أنثُ مريم يوم تداعت

زحفت تلهث في حمى البوار

وأزاحت عن رياح الجوع

في أدغالها صمت الجدار

وسواقى شعرها

انحلت على رجليك جمراً وبهار».

٢ - «ولماذا لم يعد يشفقُ ما في

صدرى الريان من حب تصفّى واختمرُ

غيمة تزهر في ضوء القمرُ

وسرير مارج بالموج

من خمر وطيب

جنة الفلك على حمى الدوار».

٣ - «لم يزل ما كان:

برق فوق رأس يتلوى أفعوان

شارع تعبده الغول

وقطعان الكهوف المعتمةُ

مارد مثم وجه الشمس

عرى زهوها عن جمجمة

عقمة تنزف من وهج الشمار».

- ٩

قد تكون الصورة الشعرية أكثر سمات شاعرية محمد الماغوط ورؤيته للعالم تميزاً وابتكاراً. ورغم أن الصورة لديه تأتي تجسيدا لطاقة غير عادية على الإبداع، وخلق علاقات مثيرة بين أشياء العالم ومكونات التجربة الإنسانية، فإن صوره تشع بالخصائص ذاتها التي تشع بها صور المتميزين من الشعراء في هذه المرحلة على الصعيد المحدد الذي تتم عليه دراسة الصورة في هذا البحث. إن صور الماغوط لا تبتكر علاقات جديدة بين الأشياء فقط، بل تقرر مكونات التجربة الشخصية، في أبعادها الانفعالية خاصة، مع معطيات حسية، فيزيائية، في العالم الخارجى خالقة تركيبات طازجة، نادراً ما نجدها في الشعر العربي حتى في مرحلة التفجر الصوري التي بدأت مع قصيدة الحدادة. والسمة البارزة لهذه التشكيلات التخيلية التصويرية الباهرة عند الماغوط هي، بالضبط، التشابك والتعدد في الدلالات، والانتقال من الاقتران الذي يتركز على نقطة واحدة بارزة ويملو معنى واحداً، إلى مسافة اللبس والتشابك والتعدد التي تتشكل من اقتران الأشياء في شعره. ونصدق هذه المقولة بشكل خاص بالنسبة إلى المرحلة الأولى من شعره. أما في المرحلة النهائية، فإن الصورة تكتسب طبيعة أكثر محدودية، وحسية، وتركيزاً على نقطة اقتران واحدة؛ بيد

أنها هنا تحقق وظيفة، ضمن بنية القصيدة ورؤية الماغوط للعالم، لا تقل امتيازاً أو إثارة عما تحققه الصورة المغايرة لها في نصوص المرحلة المبكرة. وسأختار من قصائده الأولى أربعة نماذج أمل أن تفي بالغرض المحدد للدراسة الحاضرة.

١ - «جنازة النسر»

«أظنها من الوطن

هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين

أظنها من دمشق

هذه الطفلة المقرونة الحواجب

هذه العيون الأكثر صفاء

من نيران زرقاء بين السفن

أيها الحزن... ياسيفي الطويل المجعد

الرصيف الحامل طفله الأشقر

يسأل عن وردة أو أسير

عن سفينة وغيمة من الوطن...

والكلمات الحرة تكتسحن كالطاعون» (٥٦).

تحدث الصورة الأولى في النص هزة عبر عن مثلها عبد القاهر الجرجاني بلغة بدعية، حين وصفها بأنها «هزة وأريحية» كأنما الصورة تحرر الذات، ترتفع بها وتسمو، تطلق العنان لها من قيود لامرئية فتغدو كريمة، سمحة، معطاء. وتنبجس هذه الهزة، فور اندلاع الشرارة التي يحدثها الاقتران الحاد المفاجئ بين «السحابة من الوطن.. والعينين المسيحيتين». وليس ثمة من شك في أن كل جزئية في الجملة، كل مكون من مكونات النظم فيها، بلغة الجرجاني، تسهم جذرياً في إحداث هذه الهزة والأريحية. ويتدبّر ذلك مع الفعل «أظنها»، ولو كان النص قد اختار من المحور المنسقي بديلاً مثل: «أعرف أنها قادمة من الوطن» أو «هل هي...؟» أو «أعتقد أنها» لضاع نصف الأريحية على الأقل. ومع أن هذا البعد من تكوين الصورة ليس النقطة الدقيقة التي أسعى إلى إبرازها في هذه الدراسة، فإن بعض دلالاته ضروري أن يبرز ويتفحص في السياق المحدد للدراسة وهو التشابك والتعدد في الصورة الشعرية؛ أي التشابك والتعدد في التشكيل التخيلي «السحابة.. عينان مسيحيتان». إذ إن فعل

«الظن» مكون مهم في خلق اللبس والتشابك والاحتمالية - وكلها من مكونات التعددية - في الجملة والصورة على حد سواء. فالظن ذو دلالة احتمالية: قد يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون. قد تكون هذه السحابة قادمة من الوطن وقد لا تكون، وذلك أغنى للتكوين الكلي للصورة التي تبدأ احتمالياتها وتعدديتها بالإشعاع فور أن نتساءل: ما العلاقة بالضبط بين السحابة (في وجودها المطلق أولاً، ثم في كونها سحابة قادمة من الوطن) وبين عينين (في وجودهما المطلق أولاً ثم في حالة كونهما مسيحيتين)؟ إن ما لدينا هو تركيب يتألف من طرفين كلاهما حسي مادي: السحابة والعينان. ولو كنا في إطار الإنتاج الشعري القديم لكان من المتوقع جداً أن يكون الرابط بين أي مكونين حسيين ماديين واضحاً سهلاً الإدراك، نسبياً أو إطلائياً. أما، هنا، في إطار الشعر المعاصر وقصيدة الحدائق، فليس من الحكمة أن نتوقع مثل هذا الأمر. إن السحابة واضحة دون شك وكذلك العينان. السحابة تحمل دلالات سهلة التحديد، وكذلك العينان. والسحابة الممطرة سهل أن تبدو كالعينين اللتين تنديان بالدمع. لكن هل هذا هو ما تبرزه الصورة؟ هل لدينا وسيلة نقدية للإجابة بـ «نعم» وتصور حل مقبول للمعضلة ثم تقرير دلالة وحيدة البعد؟ من الجلي أن الإجابة لا بد أن تكون بالنفي لكي تكون علمية سليمة. فلا الجملة نفسها تشي بأن علاقة السحابة بالعينين كامنة في النداء - المطر - الدمع، ولا النص الكلي يشعر بإمكان كون ذلك سليماً. كل هذا والنقاش لا يزال يدور في إطار الصورة «السحابة/ العينان». وحين نتنقل إلى البعد الآخر للصورة.. «قادمة من الوطن/ مسيحيتان» تزداد الأمور خروجاً من عالم ما هو قابل للتحديد ودخولاً في عالم اللامحدود، من عالم الواحد إلى عالم المتعدد. إن سحابة قادمة من الوطن قد تشع بدلالة القسوة كما قد تشع بدلالة الليونة، قد تكون الوعد وقد تكون الوعيد. وليس في النص ما يرجع هذا، أو ذاك. وأن عينين مسيحيتين قد تكونان عينين زيف وقسوة، كما قد تكونان عينين رحمة ونعومة وقداوة ووعد. والأمر كله مرهون بالمنظور أولاً، وبالشروط الثقافية الحضارية السائدة، ثانياً. من منظور من تحدد دلالات السحابة القادمة من الوطن والعينين

وبين هاتين النقطتين «السحابة عينان مسيحيتان/ الكلمات الحرة كالتفاعون، يتشكل نسيج صوري على درجة كبيرة من العذوبة، من جهة، ومن الالتباس والتعددية فى الدلالات، من جهة أخرى. فلقد بدأت القصيدة بالحديث عن «السحابة» التى تبدو، بشكل طبيعى، نقطة انطلاق التصور والشعور، و «الموضوع» الذى تتناوله القصيدة، وتحتل السحابة بهذا الشكل موقع المبتدأ النفسى (مع أنها فى موقع المنعولية نحويًا). لكن الأبيات التالية تسقط السحابة تمامًا وتحدث عن أشياء أخرى يتسارع يقارب ضربات ريشة فنان ييمثر الموجودات أمامه على القماش. أولاً: «الطفلة المقرونة الحواجب»، ثانياً: «العيون»، ثالثاً «الحزن». وتواجه أية محاولة لتشكيل الدلالة بسؤال فورى: ما العلاقة بين السحابة والطفلة والعيون والحزن؟ هل الطفلة هى السحابة؟ أى: هل يقارن البيت الثانى السحابة بالطفلة؟ وهل السحابة هى العيون كذلك؟ أم أن القصيدة منذ البداية لم تكن تتحدث عن السحابة فى الواقع. بل بدأت بعملية إيهامية (أسميتها فى بحث سابق «الانزياح التصورى»)(٥٧) فتحدثت عن السحابة وهى تعنى الطفلة. أى هل موضوع النص «طفلة، حبيبة، امرأة» يراها الشاعر ويكتب عنها، لكنه يكتب عنها بلغة استبدالية استعارية تتمثل فى «السحابة» ولا تؤدي الأسئلة إلا إلى بلورة احتماليين يظنان قائمين، بعد أن يكتمل النص.

(أ) نحن أمام صورة لسحابة (توصف بأنها كعينين مسيحيتين، كطفلة مقرونة الحواجب... إلخ).

(ب) نحن أمام صورة لامرأة (توصف بأنها سحابة، طفلة مقرونة الحواجب... إلخ).

وما يزيد التشابك والتعددية والاحتمالات أن العين الإنسانية تبرز فى النص بشكلين مختلفين وصيغتين مختلفتين.

فهى فى الصورة الأولى فى موقع المشبه به (بلغة البلاغيين)؛ أى أنها ليست قائمة فى الواقع بل تستحضر تخيلياً لأغراض المقارنة والإضاءة. وهى، هنا، فى صيغة المثنى «عينين». أما فى البيت الخامس فإنها هى المشبه؛ أى أنها قائمة فى الواقع، وينطلق النص ليجد لها مشبهاً به؛ ثم إنها هنا فى صيغة «الجمع» «العيون». وفى هذا كله وجه من

المسيحيتين؟ وفى أية شروط ثقافية حضارية؟ ومن الجلى أن بوسعنا افتراض أن العلاقة التى تشد الشاعر إلى الوطن هى علاقة حب، وحنو، وشوق، وأن العينين المسيحيتين تشعان بدلالات الجمال والحنو والرقّة والتسامح والمحبة والعذوبة والصفاء والوداعة، لكن هذا سيبقى افتراضاً يروق لنا، وقد لا يروق لغيرنا. وقد يكون، أو لا يكون، أمراً مهماً يسهم فى تشكيل الدلالة أن يشار إلى أن الشاعر ليس مسيحياً، وأنه يملك رؤية للعينين المسيحيتين أخرى؛ أى متشكلة فى منظور الآخر. وقد يكون، أو لا يكون، أمراً مهماً أن نقول إن هناك تاريخاً من العداء بين العرب وأوروبا المسيحية، أو أن هناك تاريخاً من العلاقات الغامضة المبهمة فى فترات تاريخية طويلة، بين الثقافة السائدة فى المنطقة (الإسلام) والمسيحية... وأن العصر الحاضر، والسياق التاريخي الذى أنتج فيه النص (لبنان - سوريا، مكانياً، وأوائل السبعينيات، زمنياً، ومذّ العلمانية والقومية والتحرر... إلخ حضارياً) هو عصر تتلاشى فيه أهمية الفوارق المذهبية بين الفئات المثقفة ويتعلم التعصب الطائفي... إلخ، لكن كل ما نقوله يظل فى إطار الاحتمال واختبار دلالة محدّدة دون أخرى للصورة يكاد يكون أمراً يُمانياً أكثر منه اختياراً تعين على تسويغه دلالات للألفاظ معضاة ثقافياً أو نصياً.

غير أن التعددية الدلالية تبلغ ذروتها حين نعاين الصورة، ضمن بنية النص الكلية. وهى بنية تنبض بتوتر حاد ينبع من، ويولد أشكالاً تعبيرية متناقضة متعارضة تفسح عن مساحة شعورية تتقاطع فيها الانفعالات بصخب بارز ملتبسة، غامضة، متعارضة، متناقضة. إنها بنية شعورية لغوية ضدية، التباسية. ويتجلى ذلك فى صور باهرة بعد فيض الصور العذبة التى تلى الصورة المناقشة، إذ يجمع النص فى حيز واحد بين أربعة أشياء متعارضة يسأل عنها الطفل الأشقر على الرصيف (أو بالأحرى الرصيف الذى يحمل الطفل الأشقر)؛ هى «وردة، أسير، سفينة، غيمة»، كما يتجلى فى البيت التالى مباشرة الذى يربط اكتساح الكلمات الحرة؛ الذى يتم فى سياق من المهلة والقوة والحنين المتفجر، باكتساح الطاعون «والكلمات الحرة تكتسحنى كالتفاعون» واصلًا باللباس الدلالة، وتعدد الاحتمالات أوجهما فى هذا النص على الأقل.

وجوه التعدد لا يرتبط مباشرة بتعدد الدلالات بالمعنى المطروح في هذا البحث، لكنه دون شك يسهم في إغناء النص وإخراجه من الوحدانية والمحدودية إلى التعددية واللامحدودية على مستويات أخرى (تصورية، تركيبية، إيقاعية،... إلخ).

٢ - «القتل».

«بردى الذى ينساب كسهل من الزنبق» (*) البلورى

لم يعد يضحك كما كان، (٥٨).

حتى فى عزلة عن سياقها، وهى قصيدة طويلة تحمل عنوان «القتل»، تنشحن هذه الصورة بعدد من الاحتمالات يبرز المدى الذى تصله الصورة لدى الماغوط من الشراء الحسى والشراء الدلائلى. بل إن هذه الصورة لتكاد تبلغ درجة من الغنى بالاحتمالات يصعب معها تحديد نقطة مركزية لها أو بؤرة دلالية واحدة. إذ إن العملية التركيبية فيها تتم على أكثر من مستوى، موحدة، فى لغة باهرة الشفافية والنعومة، مدركات بصرية متباعدة ومتعددة، فى آن، فى بنية كلية. فالنهر ينساب، فى حركة لينة ناعمة، وهو يقرن فى هذه الحالة إلى سهل هو بطبيعته ساكن. وهكذا، فى انخفاف مفاجئ/ تدغم الحركة بالسكونية لتنبع من توحيدهما حالة من التوتر النابض لا تصل إلى قرار (هى بؤرة القصيدة كلها). ويتوسع المدى البصرى ليضم رحابة السهل وانسياب النهر عبره إلى النعومة والنصاعة والليونة التى يولدها كون السهل من الزنبق. وحين تأتى الصفة «البلورى» تأتلف فى فضاء الصورة الرحب لمعان وشفافية نادران يكونهما اتحاد الزنبق بالبلور. ويبدو النهر الآن مضيقاً رائقاً، شفافاً ساكناً لكنه، متحرك فى اللحظة نفسها، فى حالة هى «استحالة» فى الواقع، لكنها على مستوى الخيال الشعرى نابضة بحياة داخلية ثرة.

ومن الجلى أن هذه الحالة الفريدة غير قابلة للتركيز فى دلالة واحدة محددة، بل هى وضع من التحول والتغير والتوحيد بين المتناقضات يمنع تشكل الدلالة الواحدة أصلاً وبسمح بقدر عالٍ من التأمل وتوليد الدلالات باستمرار.

(*) أقرأ الكلمة هكذا. وهناك احتمال آخر هو أن تكون «الزنبق»، لكننى أجد قرينة «الزنبق» تسمى بطبيعة العسلية الداخلية - التصويرية عند الماغوط.

وحين يأتى البيت الثانى ليقول إن النهر «لم يعد كما كان» يخلق وضعاً آخر من التغير والتحول وتعدد الدلالات. إذ إن الفعل فى البيت الأول هو فى الحاضر «ينساب» لكن البيت الثانى يقول إنه «لم يعد كما كان» مشعراً بأن «ينساب» قد تغيرت، لكن إلى أية حالة؟ لا السياق المباشر التالى للبيتين ولا النص كله يحدد طبيعة التغير. وتظل الصورة كما هى عليه، والنهر عالق فى الزمن، متغير لكنه ينساب كسهل من الزنبق البلورى. ويمثل هذه الطاقة على الإشعاع وتوليد الاحتمالات، تحفل الصورتان التاليتان اللتان ساكتفى بإيرادهما دون مناقشة، سوى الإشارة إلى استحالة تحديد دلالة واحدة لحبل الثريات المضيفة، ولكونها جائعة (فى الصورة الأولى) وإلى استحالة إبراز نقطة ارتباط واحدة بين الخبز والطفلة العارية (فى الصورة الثانية)، رغم ما قد تفصح عنه الصورة من شبق مفتون يحيل حتى الخبز إلى جسد عارٍ أو جسد طفلة عارٍ بالتحديد:

٣ - «كنت أددفق وأتلوى

كحبل من الثريات المضيفة الجائعة

وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر» (٥٩).

٤ - «المجد كلمات من الوحل

والخبز طفلة عارية بين الرياح» (٦٠).

١٠ -

وتزداد الصورة تشابكاً، وظليّة، وتحولاً إلى بؤرة لتعددية الدلالة مع حركة الزمن. وهى فى المرحلة الحاضرة بين أبرز الملامح المميزة لقصيدة الحداءة على هذا الصعيد المحدد بالضبط: أقصد خروجها من وحدانية الدلالة ووضوحها إلى ظلية الدلالة وتعددتها وتشابكها. وسأكتفى بالنماذج الثلاثة التالية لمحمود درويش، ومحمد بنيس، وأناقش كلاً منها باختصار شديد.

١٠ - ١: محمود درويش، من «يطير الحمام».

«يطير الحمام

يحطّ الحمام

- أعدى لى الأرض كى أستريح

ذلك كله دخول «ظل إلى ظله» في الرخام. الرخام؟ أى رخام؟ الجسد البض الجميل الذى يفوح عليه الظل فجأة؟ ظل جسد العاشق؟ وفى «أشبه نفسى حين أعلق نفسى» تتطابق حدود الوحدة والحدودية بشكل نهائى. يصبح الشئ نفسه وآخر وثالثاً فى آن. وفى التجانس بين العنق ويعانق مثل هذا الكثير والتعدد. ثم تصل كل هذه الخيوط نقطة تأوجها فى الصورة المدهشة التى تستحق نقاشاً بشئ من التفصيل: صورة الهواء يتعرى كدمع العنب.

من الجلى أن الفعل «يتعرى» يمنح الهواء حضوراً باهراً فى هذا النص لا يكاد يضارعه حضور آخر فى الشعر. وهو حضور مختلف جذرياً عنه فى القصيدة القديمة وفى الشعر الحديث عامة، إلا ما يمكن أن نجده فى لغة أدونيس الشعرية. والصورة لا تؤنسن الهواء فقط، بل تمنحه ما يملكه أصلاً، فيما يبدو أنه مواهمة جميلة تخرج الهواء عن طبيعته لتعود فتبرزه فيها. ذلك أن الهواء عارٍ أصلاً. أما هنا، فإن ما ينسب إليه يشكل استعارة مركبة: الهواء يرتدى شيئاً أولاً (دون أن يقال ذلك)، الهواء يتعرى الآن مما يرتديه. وتندفع اللغة غير مكتفية بهذه الاستعارة المركبة لتخلق صورة مضاعفة: الهواء يتعرى أمامى كدمع العنب. العنب يؤنسن الآن، ثم يذرف الدمع. ودمع العنب، فيما يوحى به النص، صافٍ صفاءً مطلقاً: صفاء الهواء نفسه. غير أن فعل العرى يمتد أيضاً ليشمل دمع العنب. هكذا تتناسج جميع الجزئيات لتولد حالة من الحركة الأنثوية الصافية التى يتوحد فيها الهواء فى عريه بالعنب فى عريه. ودمع العنب فى صفائه. ومن «الدمع» وانصاف السبيلة تمتد خيوط خفية إلى «الموج» فى السطر التالى. أنت بداية عائلة الموج. ماعائلة الموج؟ أمى الموجة التى تتناسل منها موجة فموجة وهكذا؟ توالد الموج المتشبث بالبر فى سلسلة مترابطة تعطى لتشبهه قوة وأصلاً بالبقاء، فى اللحظة التى يكون فيها قد اغترب فصارت «العائلة» وانبثاقها من جذر واحد الأمل الوحيد يتجاوز الغربة أو القدرة على تحملها؟ منذ متى كان الموج، فى الشعر أو خارجه، يوصف بهذه اللغة الشرية التى تشمع داخلياً بانفعالات حبسية متفضة لا تبرز على السطح بل تبقى خفية جلية فى الأعماق؟

فبأنى أحبك حتى التعب...

صباحك فاكهة للأغاني

وهذا المساء ذهب

ونحن لنا حين يدخل ظل إلى ظله فى الرخام

وأشبه نفسى حين أعلق نفسى

على عنق لا يعانق غير الغمام

وأنت الهواء الذى يتعرى أمامى كدمع العنب

وأنت بداية عائلة الموج حين تشبث بالبر

حين اغترب

ورأى أحبك، أنت بداية روحى، وأنت الختام

يطير الحمام

يحط الحمام، (٦١).

ليست الصور التى يتناسج منها هذا المقطع أكثر الصور فى شعر درويش ثراء، كما أنها ليست بين أكثرها قدرة على التركيب والصهر والتحوير. ورغم ذلك فإنها تقدم نموذجاً متميزاً لتحوّل الصورة فى قصيدة الحدأة إلى بنية فياضة بالطاقات الإيحائية، والظلية، والاحتمالية. ففى وسط هذه النعمة التهويمية الثرية، التى تتمتع بدرجة عالية من الوضوح الإيقاعى، لكنها تملك سحراً إغرائياً تسرب إلى النفس بليونة ورواق وشئ من الغيبوبة المعطلة لحس التمعن والتأمل النقدي (الباحث عن الوضوح والحدود الفاصلة بين الأشياء) تصاعد صور النص لتشكّل شبكة تنسج خيوطها حول الحس المتفحص بما يكاد يشبه الخور. ويستسلم الحس لتداخلات وتشابكات ترشح منها فضاءات رمادية لا تتميز بوضوحها بل بتماهى الأشياء فيها ويتمازج الخطوط والألوان، بحيث تمنع الدلالة الواحدة، وتكثر الدلالات والترابطات والظلال. منذ «أحبك حتى التعب» يبدأ الاسترخاء واختفاء القوة المعرّدة. وفى «صباحك فاكهة للأغاني» يفقد الذهن الدلالة المحددة، كيف يكون الصباح فاكهة؟ وما دلالة «فاكهة للأغاني». ثم كيف يكون المساء، الذى صوره الشعراء بألاف الصور، فجأة «ذهباً»؟ بهذه اللغة التى تضيف إلى المساء بعداً جديداً. أما «نحن لنا» فإنها تصل ذروة التشابك والتداخل والحلولية بين الذوات والأشياء. ويعمق

١٠ - ٢: محمد بنيس.

١ -

....

تحت السقف الفسقى

إلى حيث الجمرات

لفيف

محتدم بورود الحرمل

و

الشَّب

الجمرات

خلائق تكسونى بحفيف الضوء

ولكن

من يغسل

تجويقات الضوء المنشور

على شجر النوم

ومن

بمعابر شاحبة يدنو، (٦٢).

٢ -

«لم يقصد فاس

ولم يقطف جرحاً من نهر طفولته

هذا الولع الفضى بسر الباء

يعطيه فراشات

تتحدّر من ألف

منشّق

عصفور قزحى لا

يهجم

إلا فى مسرح غبطته

شُعلاً

تتأزّر فيها الفاء» (٦٣).

من الجلى، حتى دون كبير تأمل، أن التكوين التخيلي كله فى هذين المقطعين على درجة عالية من الالتباس

والإبهام والشفافية البصرية فى آن. وهذه الخصائص مجتمعة تدخل مثل هذا التكوين فى مجال ما أسميته فى دراسة أخرى «لغة الغياب» (٦٤). ولغة الغياب على نواشع عميق مع الاحتمالية والتعددية التى أناقشها فى هذا البحث، من وجهة نظر دقيقة؛ هى انتفاء نقطة ارتكاز واقتران واحدة فى الصورة تسمح بتخصيص دلالة وحيدة واحدة محددة لها. إن تكوين «الجمرات لفيف محتدم بورود الحرمل والشَّب» لا يمكن أن يناقش، فى إطار الألوان التى تمتلكها هذه الموجودات، كما لا يمكن أن يشار إلى آلية واضحة تقوم بها الجمرات بما يشير إليه النص «خلائق تكسونى بحفيف الضوء». لكن أدخل التعبيرات فى لغة الاحتمالية هى الصورة المتمثلة فى غسل «تجويقات الضوء المنشور على شجر النوم»، حتى إذا تصورنا عملية فيزيائية يكون الضوء فيها منشوراً كغلالة على شجر هو شجر النوم.

وفى المقطع (٢) ثمة إمكانات مختلفة لتشكيل دلالات للصورة «لم يقطف جرحاً من نهر طفولته»؛ لكن أيّاً منها لا يحائل ما فى التعبير «قطف اللوز عن الشجرة» من وضوح ووحدانية فى الدلالة. بل إن الصورة لتخلق عالماً متشابكاً من الإيماءات والتضمينات: الطفولة التى انسابت زمناً رخياً متسقاً مترابطاً، لكنه زمن ملئ بالجراح حتى لكانها كانت شجرة تثمر الجراح القابلة للقطف، ثم التوحد بين الزمن المناسب والشجر المثمر فى صورة على قدر عالٍ من الكثافة والاختزال تتلاشى منها صورة الشجر والثمر، ويختفى منها الزمن المناسب ليحل محل الأولى منهما فعل القطف ومحل الثانى صورة النهر، ثم يدغم ذلك كله فى العبارة النهائية: «لم يقطف جرحاً من نهر طفولته». لكن ما الذى يعنيه نفى فعل القطف بالضبط؟ أن طفولته لم تعرف الجراح؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا تتجلى هذه «الفكرة» فى هيئة عملية قطف منفية، والقطف، عادة، جنى إيجابى الدلالة لنتائج «مثمرة» إيجابياً؟ ثم كيف تتم عملية قطف الجرح بالضبط، على افتراض أن الطفولة عرفت جراحها؟

كل هذه الأسئلة، واستحالة الإجابة عنها بأية درجة من اليقين، حتى بعد مزيد من الغور إلى باطن النص الكلى، تظهر إلى أى مدى تصل الصورة فى قسيدة الحدائث فى

الصغرى. وقد يكون أسمى تعبير اتخذه هذا النمط من التعدد والتشابك هو نص أدونيس «هذا هو اسمي» الذى مثل عند ظهوره نقلة كبيرة فى تطور قصيدة الحداثة، على مستويات متعددة من بينها المستوى الذى يعنى فى البحث الحاضر. ولقد خصصت لهذا النص دراسة مفصلة فى مكان آخر، ولذلك أكتفى هنا بمناقشة الخصائص البنيوية له المتعلقة مباشرة بموضوعي الراهن.

١١ - ١

يميل التعبير اللغوي، بشكل عام، إلى تكوين بنية لغوية دالة بين عناصرها المفردة علاقات تركيبية محددة أو سهلة التحديد نسبياً، وإلى نقل مرسله تنتجها المكونات الدلالية والتركيبية للبنية اللغوية. يتمثل ذلك فى أية جملة عادية؛ مثل «أمية طالبة جامعية»، أو «رهام تحب ركوب الدراجة». إن المبتدأ والخبر وعلاقة الإسناد بينهما، ثم علاقة الوصف، محددة بوضوح فى الجملة الأولى؛ وفى الجملة الثانية تظهر علاقات الفعلية والفاعلية والمفعولية والإضافة ناصعة الجلاء. مقابل ذلك يتمتع التعبير الشعري فى الغالب بدرجة أدنى من وضوح العلاقات وجلائها ويميل إلى خلق درجة من اللبس تختلف انخفاضاً وارتفاعاً من نص إلى نص، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى، ومن تيار شعري إلى آخر. لكن الطابع العام للغة التعبير اليومي واللغة الشعرية المستقرة هو أن العلاقات فيهما، بين المكونات اللغوية الفردية، تميل إلى أن تكون قابلة للتحديد، فى إطار ١ / ١؛ أى أن علاقة تركيبية واحدة تسود بين كل مكونين لغويين (أو أكثر). وحين تعدد هذه العلاقة تنشأ ظواهر تركيبية؛ مثل التنازع الذى درسه اللغويون العرب القدماء دراسة دقيقة. فى جملة مثل «كان يميل أبى إلى أكل الحلوى» يتنازع الفعلان على الفاعل الواحد. كل منهما يشده إلى طرفه. وهو فاعل كل منهما دلاليًا لكنه، تركيبياً، يتجه إلى إبراز علاقة الفاعلية بينه وبين «يميل» بشكل أكثر مباشرة من العلاقة بينه وبين «كان».

وقد تبلغ ظاهرة ازدواجية العلاقة التركيبية درجة أعلى ينشأ معها التباس فعلى فى طبيعة العلاقة بين مكونين لغويين. مثال على ذلك الجملة «عشق الغانيات قاتل»، فهناك خيطان من العلاقات فى هذه البنية ينشآن من علاقيتين

النأى عن تشكيل الدلالة الواحدة المخلدة، وفى خلق تكوينات على قدر عال جداً من التشابك والاتباس والتعددية والاحتمالية.

١٠ - ٣

وإذا كان لنا أن نصف طبيعة الصورة وتكوينها فى قصيدة الحداثة باستخدام أحد «القوانين» الأساسية للاستعارة، كما سنأخذ النقد العربى القديم، فإننا نستطيع أن نظهر المسافة الشاسعة التى عبرها الخيال الشعري والإبداع والنقطة التى أوجدتها إلى الجانب المضاد تماماً للجانب الذى تقف عليه الاستعارة، فى إطار هذه القوانين. لقد قال الآمدي، مثلاً، إن العرب استعارت الشيء إذا كان بين المستعار والمستعار له مشابهة أو مناسبة قابلتان للتحديد، دون إغراب^(٦٥). وإذا كان هذا قانون الاستعارة القديمة الغالب، فإن قانون الاستعارة الحديثة هو أن كل شيء قابل للإقحام فى كل شيء؛ كل شيء قبل للنسبة إلى كل شيء؛ كل شيء فى متناول الخيال للخلق، ولا حدود لما يمكن أن يفعله هذا الخيال على صعيد خلق الاقتترانات والتشابهات بين الأشياء، أو بين مكونات التجربة الإنسانية فى أشكالها وتجلياتها المختلفة. إن استعارات أبى تمام التى ثارت الآمدي، مثلاً، بالقياس إلى القصيدة فى قصيدة الحداثة لا تكاد تكون بشيء، ولا تبدو لافتة للنصر، بشكل خاص؛ بوصفها مفرقة فى التقصى، مفرقة، بعيدة، كما كان يراها الآمدي.

١١ - ٢

ينبع النزوع إلى التعدد والتشابك واللامحدودية درجة أنه ينفذ إلى نسج النص الشعري نفسه، مولداً عملية بعيدة الغور، عميقة التأثير. هنا، لا تقتصر فاعلية التعدد على المكون الجزئى (اللفظة، العبارة، الصورة)، أو تنحصر فى المستوى الدلالي، بل تغور إلى مستوى تشكيل العلاقات المختلفة ضمن النص بأكمله، منطلقاً من البنى التركيبية أو ما يمكن أن نسميه نظم التراكيب (Syntax) وواصلة، عبر منحها وجوداً تنازعيًا قلقلًا لا يستقر على حال واحدة بل تسيّره عملية داخلية تدفعه باتجاهين مختلفين أو أكثر، إلى خلق صيغة للمقطع، ثم لسلسلة المقاطع ثم للنص، تمتلك الخصائص التنازعية ذاتها التى تمتلكها التراكيب المكونة

مختلفتين بين «عشق» و «الغانيات»؛ إحداهما المفعولية والأخرى الإضافة. ويمكن أن تنجلي العلاقتان بإعادة كتابة الجملة كما يلي:

١ - الغانيات يعشقن الرجال فيكون عشقهن معذباً قاتلاً لهن = الغانيات يعشقن فيتعذبن في العشق.

٢ - الرجل الذى يعشق غانية يلاقى درجة عظيمة من العذاب فى عشقه لها = من يعشق غانية يتعذب فى عشقه لها.

وقد قام النحو التوليدى - التحويلي الذى بذل فيه تشومسكى جهوداً ضخمة على التمييز بين مستويين من البنية، فى دراسة مثل هذه الجملة؛ هما البنية العميقة والبنية السطحية. وكان عبد القاهر الجرجاني قد ناقش المشكلة، بذكاء حاد، مركزاً على الفرق الكبير بين معنيين مختلفين ينتجان من إبراز خيطين مختلفين من العلاقات بين مكونات البيت التالى^(٦٦):

لعاب الافاعى القاتلات لعبابه

وأرى الجنى اشتارته أيد عواسل

ومن السمات البارزة للغة الشعرية الخلاقة أنها تقوم على درجة أعلى من تعددية العلاقات، أو على حدوث فجوة بين البنية السطحية والبنية العميقة^(٦٧)، رغم أن هذا الأمر نسي تاريخياً، وأن لغة الشعر كثيراً ما تكون ذات بنى لغوية يمكن تقليص العلاقات التركيبية فيها إلى علاقة واحدة أو إلى علاقة راجحة وعلاقات أقل منها أهمية فى الجزء الأكبر من النص الشعرى، مع حدوث درجة أعلى من التعددية فى مواضيع استثنائية فيه. ولا تصل عملية التعدد درجة عالية إلا مع شعر الحدائث والحدائية فى العالم، بما فى ذلك الكتابة العربية.

١١ - ٢

بشكل نص أدونيس «هذا هو اسمى» بنية لغوية سمتها الأساسية أنها بنية تعدد فيها العلاقات بين المكونات اللغوية، عبر النص بأكمله، لا فى لحظات استثنائية منه، وبصورة تقاوم التقليص إلى علاقة واحدة أو إلى علاقة طاغية وأخرى ثانوية فى العديد من المواضيع. يبدأ النص بالشكل التالى:

«ماحيا كل حكمة/

هذه نارى

لم تبق آية/ دعى الآية

هذا يندى...»

خالقاً فور انبثاقه تشكيلات إيقاعية متشابكة شديدة الالتباس والتفرع والتعدد - وهى تستحق دراسة مفصلة فى موضع آخر لغناها وثرائها. وسأشير إليها بإيجاز فى فقرة قادمة - تتنامى عبر النص كله لتمنحه بنية إيقاعية فريدة، وسرعان ما يبدأ التشابك نفسه بالتبلور على صعيد آخر غير الصعيد الإيقاعى هو نظم التراكيب التى تشكل لبنات النص. وتبرز أولى هذه اللبنات فى المقطع التالى:

«دخلت إلى حوضك/

أرض تدور حولى وأعضاؤك نيل يجرى/

طفونا ترسبنا...»

إضافة إلى تعدد الدلالة فى «حوضك»، ثمة احتمالان لقراءة التشكيل اللغوى الذى يتلوها هما:

١ - «أعضاؤك أرض تدور حولى وأعضاؤك نيل يجرى».

٢ - تدور حولى أرض وأعضاؤك نيل يجرى.

وليس ثمة عوامل كافية أو ملزمة لإقرار إحدى القراءتين ونفى الأخرى بصورة قسرية.

غير أن درجة اللبس، هنا، لا تزال منخفضة بالقياس إلى أماكن عدة أخرى فى النص. مثلاً:

«عندى لشديك هالات ولوع لوجهك الطفل

وجه مثله... أنت؟ لم أجدك».

يزر هنا خيطان تركيبان للتشكيل اللغوى يختلفان جوهرياً أحدهما عن الآخر:

١ - «عندى هالات ولوع لشديك وعندى لوجهك

الطفل وجه مثله».

٢ - «عندى هالات ولوع لشديك/ ووجهك الطفل

له وجه مثله».

ويحدث ما يشبه ذلك فى التشكيل التالى:

«هل يعرف الضوء فى أرض على طريقه؟».

١ - «هل يعرف الضوء الموجود فى أرض على طريقه (خارج هذه الأرض)؟»

٢ - «هل يعرف الضوء طريقه فى أرض على (الطريق داخل الأرض).»

٣ - «هل يعرف الضوء فى أرض على طريق على؟»

ويبلغ اللبس درجة أعلى فى:

** «دهر من الحجر العاشق يمشى حولى أنا

العاشق الأول للنار تحبل النار أيامى نار أنثى

دم تحت نهديها صليل والإبط آبار دمع نهر

تائه وتلتصق الشمس عليها كالشوب يزلق

جرح فرعته وشعثته بياه وبهار».

إذ إن ثمة عدداً من الخيوط التركيبية التى يمكن تشكيلها من وحدات هذا المقطع يكاد يفوق عدد كلماته المفردة:

١ - «يمشى حولى دهر من الحجر العاشق

أنا العاشق الأول للنار

تحبل النار

أيامى نار

أيامى أنثى

أيامى دم تحت نهدي الأنثى

أيامى دم تحت نهدي الأنثى صليل

والإبط آبار دمع

والإبط نهر تائه

وتلتصق الشمس على الأنثى كالشوب

وتزلق الشمس

أيامى جرح فرعته وشعثته الأنثى بياه وبهار».

٢ - «يمشى حولى دهر من الحجر العاشق

أنا العاشق الأول

لنار تحبل النار

أيامى نار هى أنثى وهى دم

تحت نهدي أيامى صليل

والإبط آبار دمع

والإبط نهر تائه

وتلتصق الشمس على أيامى كالشوب

وتزلق الشمس

والإبط جرح فرعته وشعثته النار بياه وبهار».

** «دخلت مدرسة العشب جبيني مشقق

ودمى يخلع سلطانه».

١ - «دخلت مدرسة العشب (فى زمن مضى)

وجبيني الآن مشقق

ودمى يخلع سلطان دمى».

٢ - «دخلت مدرسة العشب وجبيني مشقق ودمى يخلع سلطان

العشب».

** «على وطن ليس لاسمه لغة ينزف نغيا

ويثبت العشب والماء».

١ - «على وطن

على ليس لاسمة لغة

هو ينفى الآخرين

على ينزف نغيا

هو منفى من قبل الآخرين

على يثبت العشب والماء».

٢ - «على وطن

ليس لاسم هذا الوطن لغة

هذا الوطن ينزف نغيا

هذا الوطن يثبت العشب والماء».

وشبه بذلك التشكيل:

«سمائى مخنوقة كتفى تنهبط والأرض خوذة

ملئت رملا وقششا ملعت أركض غطتى

سنونوة نهضت لهيب ناهداها نهضت أفتح

شباكاً....».

و:

«يخرج الشجر العاشق غصن يهزنى أنبجس

الماء انتهى زمن الناس القديم وجهى مدارات

وفى الضوء ثورة أيقظتنى قرية فى مهبه».

** «سأل النورس خيطا فى البحر يغزله

الربان غنى ثلج المسافر شمسا لا يراها»

١ - «سأل النورس خيطا موجودا فى البحر يغزله الربان

وغنى ثلج المسافر شمسا لا يراها الربان

٢ - «سأل النورس خيطا كان يغزله الربان فى البحر»

الخيط غنى ثلج المسافر شمسا لا يراها الثلج

٣ - «سأل النورس خيطا... وغنى النورس ثلج المسافر»

وقريب من ذلك كله:

** «وضع السيد الخليفة قانونا من الماء شعبه

المرق الطين سيوف مصهورة...»

١ - «وضع السيد الخليفة قانونا

هذا القانون من الماء

شعب هذا القانون المرق والطين وسيوف مصهورة».

٢ - «وضع السيد الخليفة قانونا

من الماء شعب السيد الخليفة

ومن المرق والطين هذا الشعب وسيوف مصهورة».

** «أغنى لغة النحل أصرخ انثقب الدهر

وطاحت جدرانه بين أحشائي تقيأت لم يعد

لى تاريخ ولا حاضر/ أنا الأرق الشمسى

والفوهة الخطيئة والفعل انتظرنى»

١ - «أغنى لغة النحل وأصرخ

فى صراخى أقول انثقب الدهر

وطاحت جدرانه بين أحشائي وتقيأت

ولم يعد لى تاريخ ولا حاضر

أنا الأرق الشمسى

وأنا الفوهة الخطيئة

وأنا الفعل»

٢ - «أغنى لغة النحل

أصرخ. (لا أقول شيئا بل أصرخ فقط)

لقد انثقب الدهر وطاحت جدرانه

١ - «انتهى زمن الناس القديم

ابتدأت..

وجهى مدارات

ووجهى فى الضوء ثورة».

٢ - «انتهى زمن الناس القديم

ابتدأت وجهى

لعة مدارات

وثمة ثورة فى الضوء».

ومن ذلك:

** «دخلت فى شرك الضوء نقيا كالعنف

أسطع كالتيه خفيفا أطرافى البرق أطرافى

رماح منحوتة».

١ - «دخلت فى شرك الضوء

وأنا نقى

كنقاء العنف

أسطع كما بسطع التيه

وأنا خفيف

أطرافى هى البرق»

٢ - «دخلت فى شرك الضوء

والضوء نقى

كالعنف أسطع

كالتيه خفيفا

البرق أطرافى وحدودى»

** «أركض فى صوت الضحايا وحدى على

شفة الموت كقبر يسير فى كرة الضوء»

١ - أركض وحدى فى صوت الضحايا الموجودين على شفة

الموت يشبهون قبرا يسير فى كرة الضوء».

٢ - «أركض فى صوت الضحايا

وحدى أوجد على شفة الموت

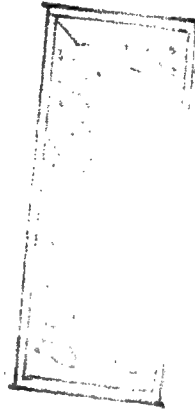
أنا مثل قبر يسير فى كرة الضوء»

** «دم الأحياء كالأهداب يحمى»

١ - دم الأحياء يحمى المرء كما تحمى الأهداب العين»

٢ - «دم الأحياء مثل الأهداب

دم الأحياء يحمى الأحياء»



ضمن ما يليها من نظم. وتبدو الاحتمالات كلها قراءات مقبولة فى السياق الكلى للنص.
وعلى قدر معادل تقريبا من التشابك وتعدد الاحتمالات، المقطعان التالىان:

** «جزر للهب تصعد فيها آسيا يصعد الغد
انطفأت شمس حلمنا بغير ما هجس الليل
نهارى يقاس بالهب استصخرت صوت
الشعوب يفتتح الكون ويفوى...».

** «لست الرماد ولا الريح
سريرى أشهى وأبعد أقفاص دروب مهجورة
فرس الماضى رماد وصبغة الله لون آخر
لا يد على»

١١ - ٣

تظهر هذه التشكيلات - التى لا تمثل إلا جزءاً مما يحدث فى «هذا هو اسمى» من تشابك وتعدد على المستوى التركيبى^(٦٨) - أن اختراق حدود التركيب وحيد البعد، والدلالة الواحدة، قد وصل حد أن يشكل سمة ماثرة للنص. وقد يكون سليماً أن يشار إلى أن هذه السمة تطبع شعر أدونيس كله فى هذه المرحلة من تطور عمله. فقد رافق «هذا هو اسمى» نصان آخران تبرز فيهما هذه الخصائص إلى درجات متفاوتة. أما النصان فهما «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و «قبر من أجل نيويورك». وصدرت هذه النصوص الثلاثة فى كتاب واحد؛ وقد يكون هذا التنازع بين اتجاهين تجسيدا لروح «وقت بين الرماد والورد» الذى هو وقت موزع يتنازعه زمان ومصيران وعالمان. وإذا كانت هذه السمات برزت فى شعر أدونيس، فى ذلك الوقت، فإن التطور اللاحق فى قصيدة الحدأة قد اتجه فى هذا المسار حتى غدا التشابك التركيبى، الذى أصفه هنا، سمة مشتركة بين كثير من النصوص. وتسمح هذه الحقيقة بإدراج هذه الظاهرة فى إطار الأطروحة التى يقدمها هذا البحث، وباعتبارها تجسيدا للنزوع الحاد فى قصيدة الحدأة لتحطيم إيسار الوجدانية والواحدية والمحدودية والغور فى فضاء التعددية واللامحدودية.

ملاحظة إضافية:

قد يوضح الشكل التالى، بصريا، ما أسعى إلى وصفه من تنازع فى العلاقات التركيبية، بصورة أكثر جلاء مما فعلته

وتقيأت بين أحشائى
ولم يعد لى تاريخ ولا حاضر
أنا الأرق الشمسى
والفوهة هى الخطيئة والفعل،

** «أنا الساكن المدى والمزامير أنا الغصن
لاجئاً،

١ - «أنا الساكن المدى

وأنا الساكن المزامير

وأنا الغصن لاجئاً،

٢ - «أنا الساكن المدى

وأنا المزامير

وأنا الغصن لاجئاً،

٣ - «أنا الرجل ذو المدى والمزامير الساكنة

وأنا الغصن لاجئاً،

** «هدوءاً هذه قبة وسكنائى فى فوهة نهد
أظل أحفر،

١ - «هدوءاً هذه قبة

وسكنائى فى فوهة نهد

وأنا أظل أحفر

٢ - «هدوءاً

هذه قبة وهذه سكنائى

أظل أحفر فى فوهة نهد».

ويلغ التشابك والتعدد واحتمالات القراءة درجة قصوى فى المقطع التالى:

** «عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطانى
رعد فى نهدي اخترع الوقت تقدّم هذا دمي
ألق الشرق اغترفنى وغب أضعنى لفخذيك
الدوى البرق اغترفنى تبطن جسدى نارى
التوجه والكوكب جرحى هداية أتتهجى....».

حيث تبدو كل كلمة تقريبا قابلة لأن تندرج ضمن التركيب اللغوى السابق عليها، ثم تندرج فى قراءة تالية

الفقرة السابقة. في هذا الشكل يمثل الخط المتصل الرفيع علاقة أولى بين المكونات التي يقع تحتها؛ ويمثل الخط الأسود العريض علاقة ثانية ممكنة بين المكونات التي يقع تحتها. وتمثل مساحة التوافق والاشتراك بين الخطين حالة اللبس التي يولدها التركيب اللغوي:

** عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطاني

رعد في نهدي اختمر الوقت تقدّم هذا دمي

تبطن جسدي ناري التوجه والكوكب جرحي

هداية أتجهي....

١٢-

التعدد في الذات: الأنا/ الآخر، تجليات الأنا

بين أول تجسّدات الحركة من الوحدانية إلى التعدد التحول الجوهرى في لغة القصيدة على مستوى الذات المعانية، الذات الممارسة للفعل، أو «الأنا» الشعرية.

لقد كانت «الأنا»، عبر تاريخ الشعر العربى، ودوماً استثناء أعرفه، هى الضمير الشخصى؛ أى الذات الفعلية للشاعر المتكلم المفرد. بكلمات أخرى كانت الأنا معادلاً رياضياً فعلياً للناطق. من امرئ القيس، فى «فقلت له لما تمطى بصلبه»، إلى المتنبي فى «أنا الذى نظر الأعشى إلى أدبي»، ثمة خيط ينتظم الأنا الشعرية هو كونها الشاعر الذى ينطقها فى وجوده التاريخى الشخصى. ومن أحمد شوقى فى:

«يا ابنة اليم ما أبوك بخيلٌ

ما له مولعاً بمنعٍ وحبسٍ

نفسى مرجل وقلبي شرع

بهما فى الدموع سيرى وأرسى»

إلى جبران خليل جبران فى:

«أعطنى النىاء وغنّ

فالغنا سرّ الوجود»

يطغى هذا الخيط المنتظم. وفى بدايات الشعر الحديث، تظل «الأنا» الشعرية هى الأنا التاريخية الشخصية. إن «أنا» الملائكة والسياب (فى «قرارة الموجة»، و «أزهار ذابنة») على التوالى هى الملائكة والسياب؛ وأنا البياتى (فى «أباريق

مهشمة) هى عبد الوهاب البياتى، وأنا أدونيس فى (قصائد أولي) هى على أحمد سعيد (أدونيس). وفى ذلك كله تجسّد «الأنا» الوحدانية، واخذودية، والوثوقية، والشخصانية.

بيد أن «الأنا» تخضع فى حركة الشعر الحديث المتطورة لتحول جوهرى يخرج بها عن الأنا التاريخية الشخصية ليمتحنها طبيعة أكثر تشابكاً وتعقيداً وتعدداً، فيوحدها بـ «أنا» عليا جماعية، أو يخرج بها عن الأنا الذاتية نهائياً ليحيلها إلى «أنا» لا محدودة على الإطلاق. ويحدث هذا التحول، تاريخياً، فى مرحلة تغير فى لهجة القصيدة من «الأنا» إلى «الهدى».

وجدير بالذكر أن «الهدى» تاريخياً كانت أيضاً ذاتاً تاريخية محدّدة. أما «هو» خليل حاوى فى «نهر الرماد» مثلاً، فإنها ليست ذاتاً تاريخية محدّدة، بل هى تحول للأنا، من جهة، وتقمص لكل الشخصيات المحيرة المكتشفة، لكن اشترت الأسطورية المغامرة من سندهاد إلى ماركوبولو، من جهة أخرى:

«بعد أن غانى دوار البحر وانضوى المواجهى
عبر عثمت الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول عن مروت
عقيق

بعد أن راود الزيج رماه الريح للشرق
العريق» (٦٩).

ونعل أبرز ما يمثل هذا التحول فى طبيعة «الأنا» النهج الذى يتجسّد من خلالها «مهيّار الدمشقى»، شخصية أدونيس الساحرة. ذلك أن عدداً من القصائد يكتب بلهجة الد «هو» وعدداً بلهجة «الأنا». وفى كلتا الحالتين لا تمثل الأنا/ الهوى ذاتاً تاريخية شخصية، بل هذا الشئ المتشاك المتعدد والمعقد، هذه الذات المتجاوزة للذات، الفرد - ذاتية أو ميتاذاتية.

«وجه مهيّار نازٍ

تحرق أرض النجوم الاليفة.

«مهيّار صوت خانه عاشقود

مهيّار أجراس بلا رنين....

«أفتح باباً على الأرض، أشعل نار الحضور

فى الغيوم التى تتعكس أو تتوالى

ظاهرة التراكم الأسطوري التي قد تمثل أحياناً عدم هضم للأسطورة فنيًا، لكنها، على الصعيد الذي أهتم الآن به، تجسيد فائق لمفهوم التعدد الذي أضفه. فالذات الفردية تصبح، في تجلياتها، تموز، والمسيح، وأدونيس، وپروميثيوس، والبطل المخلص بأنماطه المختلفة. وفي تجلٍ آخر لها، تصبح الذات سندباد الرحالة المغامر (لدى خليل حاوي بشكل خاص)، أو تتوحد لهجة الذات الفردية فعلاً بذات السندباد. وتتجلى التعددية في تكرار الرحلات وفي تكرار الوجوه - «السندباد في رحلته الثامنة»؛ «وجوه السندباد».

وفي ذروة تنامي هذه الحركة إلى التعدد، تتكاثر الذات الواحدة فعلاً، وتصبح ذات تجليات، كما أشرت قبل قليل، تمثلها «لارا» و «عائشة» في قمر شیراز، كما أظهرت في دراسة مفصلة^(٧١).

«ها هي ذى «لارا» تتجلى:

«في لوحات اللوثر» والأيقونات

في أحزان عيون الملكات

في سحر المعبودات

كانت «لارا» تتوى تحت قناع الموت الذهبي

وتحت شعاع النور الفارق في اللوحات

في قصر الحمراء

في غرفات حريم الملك الشقراوات - كانت

«لارا» تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج»

وفي «حب تحت المطر» تتجلى «هي» في المدينة العريقة:

«كان يراها في الحلم كثيراً منذ سنين، كانت

صورتها تهرب منه إذا ما استيقظ أو ناداها

في الحلم، وكان بحمى العاشق يبحث عنها

في كل مكان. كان يراها في كل عيون نساء

المدن الأرضية بالأزهار مغطاة وبأوراق

الليمون الضارب للحمرة، تعدو حافية تحت

الأمطار تشير إليه: «تعال ورائي» يركض

مجنوناً، يبيكى سنوات المنفى وعذاب البحث

الخائب عنها والترحال

في المحيط وأمواجه العاشقة

في الجبال وغاباتها، في الصخور

خالقاً لليالى الحبالى

وطنا من رماد الجذور

من حقول الأغاني من الرعد والصاعقة،

حارقاً مومياء العصور»^(٧٠)

١٢-١

وفي أعمق تجلياتها التعددية، تخترق الأنا حاجزاً آخر هو حاجز الواحد، لا لتكتسب صبغة جماعية وحسب، بل لتتعدد فعلاً في بنية القصيدة، فتصبح ذواتاً متعددة. ولقد تجسد ذلك في واحدة من أجمل صوره لدى البياتي في «قمر شیراز»، وأدونيس في «هذا هو اسمي»، و «مفرد بصيغة الجمع».

ولعل الاستخدام الشعري للأسطورة ثم للشخصية التاريخية أو الشخصية المبتكرة المتقنصة أن يكون الوجه المبكر لهذه الظاهرة؛ حيث تنقصر الأنا ذاتاً أسطورية أو تاريخية تفعل من خلالها وتجسد رؤياها بلغتها. وذلك ما يحدث عند السياب والبياتي وعبد الصبور وأدونيس (في المسيح والسندباد والخيام والحلاج ومهيار)، ويحدث لدى شعراء آخرين يتكرونها شخصيات يتقمنصونها (سعدى يوسف والأخضر بن يوسف) أو ينقلون شخصيات عادية إلى مستوى الذات الفاعلة في التاريخ أو الشخصية الأسطورية (عبد العزيز المقالح ووضاح اليمن).

وتتمثل هذه الحركة من الواحد إلى المتعدد، إذن، في الحركة من الأنا الشخصية إلى الأنا الملتبسة وتحقق في خطوات نمو داخلية تمر عبر الأسطورية، فالذات التاريخية، فالذات المراتبية ثم الذات المتكاثرة، أو ما أسميته «ذات التجليات». وسأحاول رسم هذه الحركة بإيجاز، آملاً أن أستطيع تطويرها إلى مدى أكمل في دراسات مقبلة.

في ذروة نضجها، تمثل الأسطورة في الشعر الحديث بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الذات الفردية بذوات أخرى أسطورية، أو تاريخية أحياناً، هي تنام وتفرع وتجل للذات الفردية في وجوهها المختلفة. هكذا تبرز لدى السياب، مثلاً،

وثمة وجه للتعدد، غير التحولات، هو طغيان المراتية: من المسرح والمرايا لأدونيس إلى هذا المقطع المقتبس من قصيدة لقاسم حداد:

«(صوت)

أقول للمرايا:

تكلمى للناس عن جمرتى الصديقه

تغلغلى فى الجذر والزوايا

لتكشفى عن وردة الحقيقة...» (٧٦).

وبجسد هذا المقطع القصير العلاقة الجدلية العميقة التى أحاول وصفها بين الواحد والمتعدد: فالمرآيا (وهى رمز التمدد) تتكلم عن جمرة (هى واحد) وتغلغل فى الجذر (الواحد) والزوايا (المتعددة) لتكشف فى النهاية عن الحقيقة (الواحدة - المتعددة فى «وردة الحقيقة»). وبغير هذا التصور يدولى صعباً جداً أن نفهم سر طغيان الصور المراتية خصوصاً، طبعاً، لدى أدونيس الذى تحتل المرأة لديه مكانة بؤرية توليدية.

وفى تطور حديث العهد لها، تتجاوز الصورة المراتية موضوعاتها السابقة (الأنثى/ المرأة؛ الحقيقة/ المرأة) ليصبح موضوعها النص الشعري ذاته، فيكتب نوري الجراح، مثلاً، نصاً عنوانه «القصيدة» يكتمل وينشر، ثم يلحقه بنص آخر اسمه «القصيدة فى المرأة» مقدماً قراءة تحويلية متعددة للنص، من حيث هو ذات تنتشر وتتعدد وتحول حين تواجه تجربة المراتية بالطريقة نفسها التى تتكاثر وتحول فيها الذات الإنسانية أو الحقيقة، حين تواجه هذه التجربة (٧٧).

تجلى حركة الواحد إلى المتعدد أيضاً فى اللغة الحوارية، اللغة التى تتحرك بين ذاتين وتتنامى حول محورين. وبين أغنى تجلياتها عمل سمير الصايغ «مقام القوس وأحوال السهم» (٧٨) الذى يجلو بعداً آخر من أبعاد التعدد هو طغيان صيغة الجمع ومصطلحات كالمواقف والأحوال. وصيغة الجمع، متوحدة بالدلالة العميقة على الحالة وتعدد الحالة أو الموقف وتعدد المواقف، تستحق دراسة خاصة من المنظور الذى أعنيه: من أدونيس فى «أغنى مهباز» و«المسرح والمرايا» و«تحولات... فى أقاليم...» إلى أعمال البياتى وغيره. وفى

كان يراها فى كل الأسفار
فى كل المدن الأرضية بين الناس
ويناديها فى كل الأسماء.

وبصبح هذا التعدد تعدداً فى الذات والزمان والمكان: فهى هذه الذات الغيبية التى تنتمى إلى كل مكان وزمان. وهى هذه الذات العادية التى تتحرك فى شارع من شوارع لندن، تدخل البار وتشرب:

«شاحبة كالوردة تحت عمود النور رآها.
جاءت قبل الموعد. كانت فى معطفها المطرى
الازرق. قبلها من فمها. سارا، قالت:
«فلنسرع: ضحكا. دخلاً باراً، طلباً كأسين...
فراها ورآته: فى أرض أخرى تحرقها شمس
الصحراء...».

«عانقها، قبل عينيها. لندن كانت تتنهض فى
عمق والفجر على الأرصفة المبتلة فى عينيها
يتخفى فى أوراق الأشجار...».

ثم يأتى التجلى النهائى، الأسطوري اللازمى:

«عاشقة اسمى، قالت. «وأبى ملكاً أسطورياً
كان/ يحكم مملكة دمرها زلزال فى الألف
الثالث قبل الميلاد» (٧٢).

١٣-

ولعل أعمق الظواهر خفاءً فى تجسيدها لحركة الواحد/ المتعدد أن تكون «بنية» فكرية - فنية طغت لدى عدد من الشعراء، ولم يقدم لها حتى الآن تحليل نقدي، هى «بنية» التحولات. إن طغيان فعل التحول، وصور التحول أو لفظة التحولات، لدى شعراء مثل أدونيس والبياتى لتجسد الظاهرة التى أصفها بدقة. يكتب أدونيس «تحولات الصقر» و«تحولات العاشق»، بل يسمى ديواناً بأكمله «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» (٧٣) (حيث يتوحد التحول والتعدد فى الذات بالتعدد المكاني والزمني). كذلك يكتب البياتى «تحولات محبى الدين بن عربى» و«تحولات نيتو كريستى فى كتاب الموتى» (٧٤). ويندرج ضمن هذه البنية مفهوم التقمصات أيضاً، كما فى قصيدة لهذا الكاتب عنوانها «تقمصات كمال أبو ديب فى عصوره الأخيرة» (٧٥).

يسأل الآخر: من أنت؟ ومن أين؟

أعضاء غابات قتال.

... فى دم ربح وجسم ورقة؟ (٨٠).

ولدى محمود درويش يصبح تعدد الأنا سمة مائزة تبرز
خلخلة وانفصاماً حادين وعداء وتناحراً. واكتفى للتدليل على
ذلك بنموذج من قصيدته «بطير الحمام» اقتبسته فى فقرة
أخرى من هذا البحث، مضيفاً إليه عبارة من قصيدة أخرى:

«ونحن لنا حين يدخل ظلٌ إلى ظلٍ فى الرخام

وأشبه نفسى حين أعلق نفسى

على عنق لا يعاقب غير الغمام.

«الكان الشئ فى رحلته منى إلى» (٨١).

ويستمر هذا التشظى / التعدد للأنا لدى شاعر شاب
يكتب حديثاً، واصلًا إليه فى صورة تتجاوز الثنية لتصبح
تكثيراً غير محدود. يكتب سلام كاظم قصيدة (٨٢) يطغى فى
المقطع الأول منها ضمير المفرد، وتبدو الذات موحدة واحدة،
غير أنها تعي أنها تنتمى إلى وتمثل جيلاً كاملاً. وهى
تكتب مرثية هذا الجيل:

«قوسى على كتفى وأحلم باقتناص رفات سنبلة

ومرشيات جيلى».

وتعلن القصيدة، خلال تطورها أن «فردية ينبوع ميتة
غدا»، ثم تمر الذات بسلسلة انكسارات وتباريح وتنبثق فيها
فجأة هذه العبارات:

«والميتون الميتون ولست أعنى غير أشخاص الذين

تخللونى، يعبرون الجسد:

- لا جدوى.. توسلنا إلى بواب مقبرة المدينة

قرَّبَ الفانوس منا...».

وتطغى على القصيدة فعلاً الذات الجماعية «نحن»
لرمن، ثم تنفصم فجأة بالطريقة التالية:

«امتلاتنا بالرماد.

وفى انتهاء الجسر،

أحضنهم وأبكى

ولأن خاتمتى تجئ مع ارتقاء الشمس...».

جميع هذه العناوين ثمة علاقة بارزة بين الواحد والمتعدد.
فـ «أغانى مهيار الدمشقى» تجمع بينهما؛ وكذلك يفعل
«المسرح والمرايا»؛ وكذلك يفعل «مقام القوس وأحوال
السهم»، وكذلك يفعل «أوراق الجسد العائد من الموت»،
وأعمال عدة لهؤلاء الشعراء ولغيرهم.

١٣ - ١

أما آخر أنماط التعدد التى تنتمى إلى هذا المستوى من
تعدد الأنا، فإنه ما يمكن أن يسمّى تكثير الأنا الواحدة. ويتم
ذلك بصورة رئيسية بانفصام الأنا إلى اثنين، لكنه يتخذ أحياناً
صورة الكثرة التى تتجاوز الثنية. وقد كنت درست هذه
الظاهرة فى سياق مناقشتى للتشظى والتفتت (٧٩)، غير أنها
تنتمى، فى الوقت نفسه، إلى حيز التعددية الذى أسعى إلى
إبرازه فى البحث الراهن. ويبدو لى أن هذه العملية المزدوجة
التي يشكّل وجهها التشظى، من جهة، والتعددية، من جهة
أخرى بين أشدّ ظواهر الحياة العربية عمقاً وأبلغها دلالة. وهى
تستحقّ قدراً كبيراً من التأمل والتمحيص لتفسيرها فى سياق
البنى الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية - الثقافية السائدة،
وما تتعرض له من خلخلات وانفجارات داخلية حاسمة
الأهمية.

وسأكتفى للتمثيل على تكثير الأنا أو تعددها بإشارات
سريعة إلى عبارات جزئية ترد فى نصوص شعرية ينتمى
أصحابها إلى أجيال مختلفة.

أولى هذه العبارات من أدونيس الذى تشخل هذه
التعددية، بصيغتها الانفصامية، شعره الأخير.

من «الوقت»

«ما الذى يفصل عن نفسى نفسى؟

ما الذى ينقضنى؟

أنا مفترق

وطريقى لم تعد، فى لحظة الكشف، طريقى؟

أنا أكثر من شخص، وتاريخى مهوئ، وميعادى

حريقى؟

ما الذى يصعد فى قهقهة تصعد من أعضائى المختلفة

أنا أكثر من شخص وكلّ

وتسود، حتى النهاية، الأنا الفردية التي تبكى فى سياقات جماعية، وتختتم القصيدة:
«واسقط ميتاً فى نبرة الأشجار».

٩٤-

تعدد الصوت

تمثل حركة الانتقال من الواحد إلى المتعدد أيضاً فى الانتقال من الصوت الواحد إلى الصوت المتعدد، وهو انتقال يمنح القصيدة بعداً جديداً اتفق على تسميته بالبعد الاحتدامى (الدرامى)، ويمثل انتقالاً من القصيدة الغنائية إلى القصيدة الاحتدامية (الدرامية).

وفى أبسط صوره يتخذ هذا الانتقال شكل ازدواجية للصوت فى القصيدة. لكنه فى أعقد صوره (لدى أدونيس بشكل خاص) يصبح أصداً أصوات داخلية لا تسمى وتميز، كما يحدث فى العمل المسرحى، بل تنبثق فى نسج النص وينتبه بلهجات متباعدة وإيقاعات متفاوتة ولغاتٍ شعرية متغايرة^(٨٣).

وقد يتخذ هذا التعدد شكلاً انقسامياً، بحيث يكون الصوت فى القصيدة واحداً لكنه ينقسم إلى صوتين، كما يحدث فى قصيدة ياسين طه حافظ «الشبح والسيدة» التى يرقفها الشاعر نفسه بالملاحظة التالية:

«فى القصيدة أساساً صوت واحد هو صوت السيدة. أما الشبح فهو انشطار مأساوى من خيالها الملتف على الساقين المطاط للزوج الراحل، والذى هو البطل الحقيقى فى القصيدة. الصوتان يتحدثان من بعدين مختلفين لقضية واحدة. يحاول الصوتان أن يتبادلا الموقع على طول القصيدة حتى يتلاشى البعد أخيراً وتظل السيدة وحدها فى صمت الحجرة، كما كانت فى بداية القصيدة...»^(٨٤).

ولقد وصفت خالدة سعيد النقلة من الغنائية إلى الدرامية لدى أدونيس ببراعة تغينى عن إضافة جهدى الخاص إلى ذلك. وسأكتفى باقتباس رأى مطول لها فى جزء من دراستها لقصيدة «هذا هو اسمى»:

«ليست للقصيدة هندسة مغلقة ثابتة، لأنها دفعة أو حركة. وليس لهذه الحركة بداية ونهاية. تبدأ القصيدة وكأنها إضاءة مفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل وظلت مستمرة حتى بعد أن سكّ الشاعر. بدأت: «... ماحياً كل حكمة». وانتهت: «وطنى هذه الشرارة هذا البرق فى ظلمة الزمان الباقى...».

بهذا تكون القصيدة موجة لا بيتاً. تمثل هذه البنية بمسارات وتيارات وتفجرات وأصوات تتلاقى وتندمج أو يخترق بعضها بعضاً ليخرج وقد عانى تحوُّلاً ما، وبأشخاص أو «ظهورات» وانقسامات للشخص الواحد، وتقاطعات عبر الشخص الواحد، يتم هذا فى محرق أو مكان هو مدينة الأعماق، فى زمن هو اللحظة المتحركة. لذلك أقول إن القصيدة ذات بنية مسرحية...

ويصل أدونيس فى قصيدة «هذا هو اسمى» إلى نوع من التجريد المسرحى. أى تبقى الحركة والتيارات والأبعاد وتغيب التفاصيل. يأخذ من الحوار غايته، أى تقابل فاعليتين بشريتين أو تيارين وتصارعهما أو تعانقهما أو توازيهما؛ وبدل الأبطال الذين لا يتبدلون نجد أنفسنا أمام الأبطال «الظهورات» التى هى تجليات تومض لتحقق فعلاً أو تحدث كشفاً ثم تعود للاتحاد بالواحد - الكل. وأبرز السمات المسرحية فى هذه القصيدة هى الخشبة والأبعاد والأصوات. وبدل الخشبة الواحدة هناك مجموعات من الخشبات تمثل مسقط اللحظة الحاضرة، ومسقط الظلال التاريخية، وعوالم اللاوعى الفردى والجماعى. وتنشغل الحركة بين هذه الخشبات صعوداً وهبوطاً، إلى الأمام وإلى الوراء، وتتساقط الأصوات المتعددة المسارات. تبدأ صورة أو فكرة ما بتحريض الحركة على الخشبة الأمامية: وتنطلق الموجة باعثة الظلال والأصوات فى

اكتشاف كل ما يمكن اكتشافه من هذه الحقيقة. هكذا لم ينم في الثقافة مفهوم البديل أو البدائل، ولم ينم فيها لذلك مفاهيم كالاستراتيجية التي تفترض وعى البدائل أو السعى إلى تفتيق البدائل وبلورتها، حين لا تكون قائمة في الوجود، في حد ذاتها.

أما الرؤية عبر تعددية المنظور فإنها النقيض الجذري لذلك: فهي تجسد موقفاً نسبياً، متشككاً، من الحقيقة، وربطاً لها بمواقع إنسانية وشروط تاريخية متغيرة، كل منظور يكشف حقيقة خاصة به. وهكذا فإن تعددية المنظور تعنى تعددية الحقيقة، أو تعقد السبل التي تنجلي بها وتشابكها.

ولقد جسد جبرا إبراهيم جبرا هذا المفهوم في الرواية^(٨٦) بشكل متميز، كما جسده أدونيس في «مفرد بصيغة الجمع»^(٨٧) بشكل رائع. لكنه لا يزال بين المعطيات الجديدة التي لم تصل بعد حد أن تطبع الثقافة بطابعها. ولذلك أكتفى، هنا، برصده دون محاولة تفصيله وتحديد ملامح تفصيلية له، مشيراً في الوقت نفسه إلى تنامي المثير للاهتمام خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة. حين كتبت هذه الدراسة كانت رواية جبرا ورواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط»^(٨٨) العملين الوحيدين اللذين كان بوسعي الإشارة إليهما. أما الآن فإن عدداً لا فاقاً من الروايات ومن النصوص الشعرية والمسرحية يجسد هذه التعددية في المنظور. وآخر النصوص الروائية التي أتيح لي الاطلاع عليها هو «لعبة النسيان»^(٨٩) محمد برادة، وواضح من انتشار هذه التقنية في الرواية إلى درجة تفوق انتشارها في الشعر أنها قد تكون أكثر خصوصية وأشد قابلية للاستخدام في النصوص السردية.

١٦-

ثمة أشكال أخرى «متعددة» من التعددية، والانتقال من الراشح الثابت نهائى التشكل إلى المتحرك المتحول الذي هو في عملية صيرورة، وبين هذه الأشكال ما يمكن تسميته «تعدد الأنماط الكتابية»، أو «الأجناس الأدبية»، في النص الشعري. كما أن بينها ما سأسميه الآن «تعدد النص». وعلى مستوى أقل شمولية، يندرج التناص أو التداخل النصي (in-textuality) ضمن هذه الظاهرة، خالفاً تعددية في الصوت، واللهجة، والسياقات التاريخية والثقافية، والأنماط

الخشبات الخلفية والسفلى. حين يقول مثلاً: «وطنى راکض ورائى كنهر من دم» تتحرك في جميع الاتجاهات أنهار الحياة والدم والحبر منذ نهر هيراقليطس أو التجدد الدائم، إلى نهر دجلة مصبوغاً بالحبر أو بالدم حتى نهر الدم في دير ياسين، وحين يقول «من الحريق»؟، يظهر خط النار الذي يقطع التاريخ منذ نار بروموثيوس إلى نار الفينيقي، وحريق قرطاجة وروما، وحريق البصرة حتى حريق النابالم ويمتد نحو الذات ويبعث حريق الأب، وحريق الحب ونار الفعل.

ومن العناصر المسرحية الأصوات التي تتعدد، تتوازي، تتقاطع أو تتداخل وتجيء واحدة، متعددة أو جوقات. هذه الأصوات تتفجر منطلقاً من صوت الشاعر الذي ينقسم على نفسه ويصير ذاته وغيره في آن؛ أو تجيء لتتقاطع في صوت الشاعر وتدخل فيه، أو توأكب جوقات جوقات^(٨٥).

١٥-

بالإضافة إلى الطبيعة الدرامية، يمنح هذا التعدد للتعبير، كما يجسد في الآن نفسه، بعداً جديداً على صعيد الرؤية العربية للعالم هو «تعدد المنظور»؛ وهو بين أهم ما يحدث من تطورات في الثقافة المعاصرة. ذلك أن الثقافة العربية - إذا كان لي أن أعمم - شجعت عبر تاريخها المنظور الواحد، أو الرؤية عبر المنظور الواحد، وعمقت تركيزها على المرئى من خلاله عن طريق التفصيلات الجزئية. من هنا هذه القدرة العجيبة على رصد التفصيلات في الثقافة. لكن رصد التفاصيل كان يقابله غالباً غياب للمرئى: غياب له في كليته. وقد تقدم النقد العربي والدراسات اللغوية أفضل الأمثلة على ذلك (كما يتجلى في أية دراسة قديمة لنص شعري - وليكن إحدى الملاحظات مثلاً - وفي الدراسة اللغوية للقرآن الكريم التي لم تنتج تحليلاً واحداً لسورة كاملة من حيث هي بنية كلية).

ووحداية المنظور تنبع من وحداية الإيمان: الإيمان بحقيقة واحدة مطلقة لا بديل لها، وبقدرة الرائي على

الكتابية (أحياناً)، والدلالة، بل في الإيقاع أيضاً، حين يتم اقتباس نص له وزن وإيقاع مختلفان عن النص الذي يدرج فيه^(٩٠).

أما تعدد الأنماط الكتابية فإنه يغدو، تدريجياً، سمة من سمات نص الحداثة؛ وفيه يتناوب الشعر والنثر (بالمصطلحات السائدة المعقولة ودون رغبة في الدخول في جدال حول ماهية الشعر وماهية النثر). وقد يكون النثر اقتباساً تاريخياً (كما في نص أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»^(٩١))، وفي قصيدة طويلة لهذا الكاتب هي «الأضداد»، التي أدرجت فيها صفحتان كاملتان من كتاب (طبقات الشعراء المحدثين) لابن المعتز^(٩٢). وقد يكون النثر تأليفاً ذا علاقة مباشرة بالمقاطع الشعرية في النص ويشكل معها نسقاً تتناوب فيه المقاطع النثرية والشعرية بانتظام وفي مواقع محددة لكل منها، كما في قصيدة عبد العزيز المقالح «أوراق الجسد العائد من الموت» التي أقتبس منها الصفحتين التاليتين:

قراءة في أوراق

الجسد العائد من الموت

صنعاء: الشارع الدائري.

الزمن: ١٢ ديسمبر ١٩٨٢.

الوقت: الثانية عشرة و ١٢ دقيقة ظهراً.

الأشجار تتمايل... الطريق لم يعد دائرياً أو مستقيماً، ها

هوذا، يترنح، يتسع ويضيق،

يصعد، يهبط... السيارات تمسك

في بعضها تتأرجح، وترطم بأعمدة النور وتستنجد بفئ الشجر.

البيوت تتمايل، نوافذها ترتعش...

الناس يخرجون إلى الشوارع... الكلمات ترتعش

في الشفاة وتنطلق في أشكال من

الدوائر المكسورة).

(١)

«إذا زلزلت...»

وبكى جسد الأرض

- أيتها النخلة اليمينية - يا امرأة البن:

كيف يباغتك الأصفر - الموت

والأسود - الحزن

كيف تصيرين لحد

وينكسر الظل في الخنجر الماربي؟

أيها القبض المتبقي من السيف

لا تكشف السر

مازال في الجسد امرأة

ونخيل،

وما زالت الأم «عشقر» تشرق في آخر الليل

والطفل يرسم في صدره وجه مهر من النار

يخرج من حجر أوراق الموت في جفنه

ثم ينهض مرتباً

ويقتش عن قعر لا فضاء له

ويروض أجنحة من رماح الحطام.

(جيبوتي: محطة الأرصاد الأولى)

سجلت مراصدنا عند الظهيرة زلزالاً غنياً

بلغت قوته سبع درجات بمقياس ريختر،

ربما يكون قد ضرب أجزاء من المنطقة الوسطى باليمن!

بعد الولادة

يفقد الزمن في أحضان الموت).

(٢)

هبط الليل عند الظهيرة

واحترق الشجر القروي بماء الظهيرة

فارتعشت في عيون الصبايا الجرار

هوى النبع،

غاض حديث الصبايا

استحال نداء الخلاخيل دمعاً

أسال دم العشب

والماعز لصطاده لهب لا يرى

هل أتى الموت مختلياً في ثياب الظهيرة؟

هل...

وبكى جسد الأرض

واختلطت ببقايا المرايا عيون مشققة،

وشتاء

(ضوران: الجامع الكبير)

إمام الجامع ينهض من السجود الأول

طَوَفَتْ حَتَّى فِي الْأَزَقَةِ حَيْثُ تَتْبَعُ الْكَلَابُ

مَنْتَصَفُ اللَّيْلِ، كَخَصْرِ امْرَأَةٍ يُطَوَّى...

مَتَسَائِلًا عَنْ شَاعِرٍ قَتَلُوهُ، وَانْفَجَرَ الْجَوَابُ:

وَفِي الشَّارِعِ قِيَارَةٌ

«لُورُكَآ؟ أَجَلٌ... لُورُكَآ؟ دَرَسْنَاهُ». وَتَتْبَعُ الْكَلَابُ

يَنْهَمِرُ النَّائِجُ مِنْهَا، وَالنَّدَى يَفْرَسُ أَزْهَارَهُ

مَتَعَثِّرُ الْخُطُوبَاتِ، تَسْأَلُكَ الْأَزَقَةُ عَنْ جَوَابٍ.

فِي اللَّيْلِ

عُدَّ، فَالْفَتَاةُ الْآنَ فِي الْمَقْهَى، وَقَدْ يَأْتِي سِوَاكَ

فِي مَنْتَصَفِ اللَّيْلِ

كَيْ يَطْلُبَ الثَّقَابَ مِنْهَا،

هَذَا قَارِقُ عَبْدِ اللَّهِ أَسْرَارَهُ

تِلْكَ أَغْنِيَةُ الْيَتَامَى

جَوَادُهُ النَجْمُ، وَأَغْنِيَتُهُ شَارَةُ

تَفَتَتْ... وَمُنْشِدُهَا تَعْلَمُ... ثُمَّ قَامَا

نَائِمَةٌ أَنْتِ. وَفِي شَعْرِكَ نَوَّارَةٌ. (٩٤).

وينتمى إلى هذا النمط من تعدد النص كتابة نصين متوازيين شاقولياً على الصفحة، بحيث تنقسم الصفحة إلى نصين يرد في النصف الأيمن نص وفي النصف الأيسر نص آخر. وتتفاوت درجات الترابط بين النصين من قصيدة إلى أخرى وأول مثل أعرفه على هذا النمط قصيدة لهذا الكاتب نشرت عام ١٩٧٢ في «بكائيات من مرثي ليرميا» (٩٥). وآخر الأمثلة التي أتيج لي أن أراها قصيدة محمد بنيس «ورقة البهاء» (٩٦) التي وصلتني وأنا أضع اللمسات النهائية لهذه الدراسة. وقد نشرت عام ١٩٨٨. واكتفى هنا باقتباس صفتين منها* مثلاً على الظاهرة المناقشة، وبالإشارة إلى أن تعدد النص يرد في مقاطع أخرى من هذه القصيدة أيضاً.

وبين صور تعدد النص المقاربة نهج أتبعه سعدى يوسف توضع فيه إلى جانب النص الأول، ودونما انتظام، صناديق * حفاظاً على الشكل الطباعي للصفحتين المقتبتين. نقلناهما إلى ملحق بآخر المقال (فصول).

ثم يقرأ: «القارعة ما القارعة. وما أدراك

ما القارعة، يوم يكون الناس كالفراس

المنبثوث، وتكون الجبال كالعين المنفوش»

صوت الإمام يتصدع، جدار القبلة يتصدع،

تتوارى آية الكرسي عن الأنظار، يسقط السقف

ويسجد المصلون قبل أداء الركوع

وتذهب بيوت المدينة لأداء صلاة الموت» (٩٢).

وتستحق ظاهرة تعدد الأنماط الكتابية دراسة مستقلة في مجال غير هذا المجال. وسأكتفى بهذه الإشارة إليها الآن، ولفت النظر إلى أهميتها. ويبدو لي أنها ستتطور بتسارع متزايد في النص الحدائثي المستقبلي.

١٦ - ١

أما تعدد النص فإنه ظاهرة جديدة، من جهة، ومحدودة الحدود، من جهة أخرى. ويمكن أن أدرج فيها نوعين من التعدد: أولهما تعدد النص بالمعنى الحرفي للعبارة؛ أي أن يتركب النص الكلي من نصين مختلفين في إيقاعهما ولفتهما وتجربتهما.. إلخ. يدرجهما الشاعر معاً بتوزيع طباعي متميز دال، ليشكلا نصاً واحداً. وأبرز مثل أعرفه على هذا النمط من النص قصيدة سعدى يوسف «غرناطة» (١٩٦٥) التي تتشكل بالطريقة التالية:

غرناطة

«منتصف الليل.

في «البائسين» أراك تبحث في الظهيرة

لقد أطفئت الحمرأ.

ووراء بهرجة المدينة. والمخازن. عن حكاياك الصغيرة

في الساحة

عن منشد أعمى. وزاوية تدور بها القصائد

عيناه. في الساحة

سرية. عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا. وعن بقايا قصائد

خطوته. في آخر الساحة

لما تنزل مطوية الأهداب ترقد بانتظارك

قميصها يستر بالزرقة مصباحه

تملاًها مكوّنات لما يبدو نصّاً ثانياً، وفي النصين (٩٧)، (٩٨) التاليين (*) ما يوضح هذا النهج.

٢ - ١٦

أما النمط الثاني من تعدد النص فهو أقل جذرية، ولا يشكل تعدداً للنص بالمعنى الكلي المتمثل في النمط الأول، وقد يتطلب مصطلحاً آخر لوصفه. لكنني، سادرجه ضمن تعدّد النص وفي هذه الحالة ينقسم النص إلى متن وهوامش قد تكون قليلة وتفسيرية الطابع، وقد تكون منتظمة وتشكل بدائل حقيقية لنص المتن. لكن المتن والهوامش تشكل نصّاً واحداً. وأبرز مثل أعرفه علي هذا النمط قصيدة أدونيس «إسماعيل» (١٩٨٣) (٩٩)، ونص لهذا الكاتب نشر عام ١٩٧٨ هو «رباعيات أولى» (١٠٠) كان قد سبقه نص ذو هوامش مختلفة الطابع هو «الأضداد» (١٩٧٢) ويستحق تعدّد النص، أيضاً، دراسة مستقلة، لكنني أكتفى بهذه الإشارات إليه لأنها تفي بغرض البحث الحاضر، ولأنني لا أكتب بحثاً مختصاً بهذه الظاهرة.

٣ - ١٦

ثمة نمط أخير من أنماط تعدد النص أود الإشارة إليه، مع أنه لا يزال في حالة برعمية، وهو يمثل تعدداً حقيقياً فيزيائياً للنص الواحد، إذ ينشأ من كتابة النص مرتين (أو أكثر، نظرياً) بصيغ متباينة، ومن اعتبار كلا النصين جزءاً من التجسيد الكلي للتجربة أو الرؤيا التي ينبع منها فعل الكتابة ثم نشر النصين المتباينين معاً. ومن الجلي أن هذه العملية تختلف جوهرياً عن فعل التنقيح أو إعادة الكتابة المألوفين جداً في تاريخ النصوص. فهاتان العمليتان الأخيرتان تلغيان مراحل سابقة من تشكل النص وتستقران على صيغة نهائية. أما ما أشير إليه من تعدد للنص فإنه لا يلغى صيغة أو مرحلة من صيغ النص أو مراحل، بل يعتبر كلا منها صيغة مكتملة ومع ذلك يضعها الواحدة إلى جانب الأخرى أو بعدها، خالقاً بذلك صورتين مختلفتين للنص الواحد. والنموذج الأول الذي أعرفه لهذه العملية نص لهذا الكاتب تعود كتابته إلى ١٩٧٧ لكنه لم ينشر حتى ١٩٨٤ هو «فصل الانكسار» (١٠١).

(*) انظر الملحق في نهاية المقال (فصول).

أما تعدد النص الناتج من عملية التنقيح وإثبات صيغة نهائية على حساب صيغ أخرى سابقة، فإن من بين أبرز تحقيقاته ما فعله أدونيس في الطبعة الأخيرة لمجموعاته الشعرية كلها؛ إذ نقح عمله كله وأثبت عبارة «صيغة نهائية» على الطبعة الجديدة. غير أن الصيغ السابقة لا تزال موجودة فعلياً في طبعات متداولة يستطيع القارئ أن يعود إليها ويقرأها جنباً إلى جنب مع الصيغة النهائية. وبهذه الصورة قد ينشأ تعارض فعلي بين ما يعتبره الشاعر الصيغة الشعرية لعمله، وما يعتبره القارئ صيغاً مختلفة يروق له بعضها أكثر من غيره حتى لو لم يتطابق ما يفضل مع ما يشرعه المبدع. ويمكن اعتبار هذا النمط من إلغاء الصيغ السابقة ظاهرة جديدة تصدر عن نزوع مناقض للتعددية التي أناقشها في هذا البحث على مستوى فعل المؤلف لكنها تؤكد حضور التعددية على مستوى الواقع والقارئ. ومن الشيق والدال جداً أن ما يحدث في الشعر بدأ يحدث في الرواية ومجالات أخرى. فقد أعاد حليم بركات كتابة قصة قصيرة كانت قد نشرت عام ١٩٦٢، مطوراً إياها إلى رواية نشرت عام ١٩٨٨. كما قام فاضل العزاوي بعمل مشابه، حين أعاد كتابة «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» ونشر النص الجديد تحت عنوان فرعي «قصيدة - رواية»، متضمناً تعدداً للنص بأكثر من معنى (تعدد الجنس الأدبي وتعدد النص نفسه). وقد بلغني حديثاً أن عبد الرحمن منيف قد أعاد كتابة «شرق المتوسط». وقد تتنامى هذه الظاهرة لتصبح آلية من آليات التعدد ذات أثر حقيقي في تطور الكتابة العربية المعاصرة. (وأعيدت كتابة هذا القسم من هذا البحث في جامعة كولومبيا/ نيويورك في كانون الأول ١٩٩١) (١٠٢).

٤ - ١٦

تبقى في السياق الراهن لدراسة التعددية ظاهرة فذة بحق، قد يكون ارتباطها المباشر بما أناقشه غير واضح، لكنها تستحق الرصد. هي تعدّد المؤلف، أي قيام أكثر من مؤلف بإنتاج النص الواحد. وليس في مجال معرفتي أن هذه التعددية في المؤلف عرفت في تاريخ النصّ الإبداعي العربي، مع أنها مألوقة في نمط آخر من النصوص كالنص الفلسفي

ومن هذه اللغة البينية والضدية في أن يتولد عالم من الممكن، من الاحتمال، من التلبس لصور متعددة. وعالم الاحتمال هو، تحديداً، عالم التعدد الذي يقف نقيضاً لعالم الشيء الواحد المحدد المدرك. ثم إن هذا العالم هو، في الوقت نفسه، عالم اللايقينية الذي تنهار فيه الوثوقية والتحديد الإطلاقي للمكان والزمان والمعنى والرؤية والموقف، بل للذات أيضاً.

ولأنني خصصت دراسة مستقلة للغة المفارقة الضدية في مكان آخر، سأكتفي في السياق الراهن بتقديم عدد قليل من النماذج، مؤكداً أن غرضي هو التمثيل على الظاهرة في صيغة عامة، لا الاستقصاء والتفريع، لكن مشيراً في الوقت نفسه إلى أن لغة المفارقة الضدية تنامي تنامياً لافتاً جداً لتصبح سمة ماثرة لكثير من النتاج الشعري الراهن في اللحظة التي أضيف فيها هذه العبارة (حزيران، ١٩٩٣) ويطغى منها بشكل خاص النمط الذي سأسميه بعد قليل «لغة المحال».

تتخذ لغة المفارقة الضدية شكلاً مفهوماً أحياناً، وشكلاً لفظياً أحياناً أخرى. فهي تظهر بالشكل الأول في الأمثلة التالية من شعر أدونيس (١٠٨):

«سقط الماضي ولم يسقط (لماذا يسقط الماضي ولا يسقط؟)».

«أطلب الماء ويعطيني رملاً

أطلب الشمس ويعطيني كهفاً».

«تظهر في كوخ على الأردن أو في غزة والقدس

تقتحم الشارع وهو ماتم تتركه كالعرس».

«وابتدى من هنا

مثلما تبدأ الفجيرة أو تولد الصاعقة

متى؟ ما صرت كالرعد في رحم الصاعقة».

«وكان الوقت يشرف أن يصبح خارج الوقت».

«ويبنى جسراً يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى».

أما في صيغتها اللفظية، فإن بين الأمثلة على المفارقة الضدية عبارة أدونيس:

الذي يفترض أن إخوان الصفا أتجوه. فجأة، خلال عقد من الزمان، نرى تعدد المؤلف في الكتابة الإبداعية العربية، في الشعر وفي الرواية وفي الكتابة التي لا تقبل التصنيف، ضمن نظرية الأجناس المعروفة. يكتب جبراً إبراهيم جبراً وعبد الرحمن منيف «عالم بلا خرائط» (١٠٣)، ويكتب شاعران شابان هما إبراهيم زيدان وقيس مجيد المولى «قصيدة مشتركة عن النصف الحي والنصف الميت» (١٠٤)، ويكتب قاسم حداد وأمين صالح الجواشن (١٠٥) مبتكرين نمطاً كتابياً تعددياً جديداً. ولن يفاجئني في شيء أن تتنامى هذه الظاهرة، خلال الأعوام القادمة لتصبح فعلاً إبداعياً جماعياً بحق، أي فعلاً تنتجه جماعة، الضمير السائد فيه هو نحن بمعنى حقيقي، لا بدلالة مواهمة كما هي الحال في رواية هاني الراهب «الثلال» (١٠٦) التي تستخدم «نحن» لتسرد النص الروائي، والكاتب في الحقيقة فرد واحد، وصوته السارد صوت فردي.

١٧-

أخيراً سأشير إلى تجسد فذ للتعددية هو الانتقال من المعنى الواحد المتجانس، أو المتناسق، إلى المعنى الضدي، وانتشار لغة المفارقة الضدية، وهي لغة احتمالات ومحاولات، وتمثل أحد أكثر طوابع اللغة الشعرية بروزاً، خلال العقود الثلاثة الماضية.

يصف أدونيس «مهبّار» بطله الأسطوري بأنه:

«يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد...»

يرسم قفا النهار... ثم ينتظر ما لا يأتي» (١٠٧).

ويسمى البياتي أحد كتبه «الذي يأتي ولا يأتي». ويمحق أدونيس اكتشاف العالم، من خلال اكتشاف الذات في «لأنه يبحر في عينيه». وتنشأ في الشعر الحديث كله هذه اللغة الضدية، اللغة التي تحاول أن تقول المحال وألا تقول ما يسهل قوله. وتطغى، في الوقت نفسه، لغة بينية، كأن عالم الشاعر المعاصر غير موضح بثبات في مكان محدد وزمان مدرك، بل معلق في الفراغ، بين أن يكون أو لا يكون، بين الكون المترسب الذي انهيار والكون المغلق الذي لم يتبلور بعد («وقت بين الرماد والورد»، يكتب أدونيس).

«جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل».

إذ إن الخراب يرتبط في الذهن وفي اللغة بنقيض الجمال، بالقبح والدمار، لكنه هنا يوصف بأنه الخراب الجميل. وتنشأ من ذلك شبكة من الدلالات الثرية التي تظل عصبية على التجميع والتركيز في بنية دلالية متناسقة إلى أن نستدخل في الوعي عمل الشاعر كله وارتباط موقعه من بناء ثقافة جديدة ومجتمع جديد بالإيمان بضرورة تهديم العالم القديم وتخريجه. وبهذه الصورة يصبح الخراب حين يتحقق (وهو هنا غير متحقق) تجسيداً رائعاً لإمكان الولادة الجديدة وبناء عالم غرض خصب. من هنا يتوحد بعداً تصور الشاعر للعالم في تعبير مركز واحد هو «الخراب الجميل».

وبين الأمثلة أيضاً قول أدونيس:

«منذ يوحنا المعمدان يحمل كل منا رأسه المقطوع في صحن
وينتظر الولادة الثانية».

أن يحمل المرء كتاباً فذلك مما يتشكل في إطار اللغة المتناسقة، وحيدة البعد؛ وأن يحمل المرء ثوبه فذلك أيضاً مما يتشكل في إطار اللغة المتناسقة. أما أن يحمل المرء رأسه المقطوع في صحن فإنه مما لا يتشكل في إطار لغة التناقض والدلالة المحددة المحدودة والعقلانية، بل إنه لينسج شبكة جديدة غير قابلة للتحديد في إطار التجربة المألوفة واللغة المتناسقة دلالياً. ثمة بعد آخر للتعبير ينبع من تشكيل المحال ولغة المفارقة الضدية في بنية لغوية تبدو عادية تماماً. وذلك البعد الآخر قد يكون قابلاً للتحديد استعارياً وقد يكون غير قابل للتحديد مهما بلغ سعينا من الإيفال في التحليل. وهو يبقى في أية حال مكمناً لاحتمالات مختلفة وإمكانات قابلة للتحقق أو عدم التحقق. ومن هنا، فإن لغة المفارقة الضدية ولغة المحال تخملان في جوهر تكوينهما بذور التعدد واللامحدودية والتشابك وتسهمان جذرياً في خلق النص المفتوح، نص الإمكانات والاحتمالات.

وشبيه بهذه الصيغة التعبيرية القائمة على المفارقة الضدية التي تخفي وراءها رؤية معقدة التعبير الذي يختتم به أدونيس «هذا هو اسمي»:

«عاش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمها الخلاق».

فمن الصعب، في سياق عادي خارج هذا النص، أن نتصور دلالة متماسكة لعبارة «سحر سمها الخلاق»؛ ومن الصعب أن نتصور دلالة متماسكة لهذه العبارة منسوبة إلى الثورة. أما في إطار رؤية أدونيس الكلية للعالم فإن لغة المفارقة الضدية التي تتمثل في العبارة المذكورة تصبح مشعة بدلالات على قدر كبير من الشراء والتشابك والتعدد.

وقريب من لغة أدونيس هنا، في إشعاعها بالمفارقة الضدية، لغة قاسم حداد وأمين صالح في «الجواشن»^(١٠٩).

«يحدث أن نشهر الفضيحة كالمخلب ونبجل الخراب».

«فقد عرف بالخبرة أن الخراب قادم، وأن الانقراض سوف تزهر
بعد قليل».

ويتمثل هذا النمط من المفارقة الضدية أيضاً في الجمل التالية:

«وأنت، أيها الليل الإباحي، الكريم كالموت، الطاعن في العمر،
المعن في غزو الأماكن الخالية...».

«كان الحاكم المعطر بالكراهية يطوى بلاطه الفاحش ويخرج
لجمع محتشد خارج السور المذهب».

ويمكن أن ينسب إلى هذا النمط من لغة المفارقة ما أسميته
«لغة المحال»، ومن بين نماذجها التعبيران التاليان:

«مشى طويلاً صوب عينيهِ ولم يصل»^(١١٠).

«لأنني أبحر في عيني

رأيت كل شيء

في الخطوة الأولى من المسافة»^(١١١).

والتعبيران التاليان:

«الحدادون في الإسطنبول يطرقون حدوداً أحصنة وممية لن
تحضر أبداً.. إنها تترقق في صدر غيمة غاربة»^(١١٢).

«ها أنت

فتي مسكون بالرؤى

مثل مسك الكتابة

قوين للجنة، حارس لها

هل تسمع صوتاً نبياً يهمس بك:

«تَشَبَّثْ بِجَنَّتِكَ» (١١٣).

وللغة: المحال علاقة وثيقة بما أسميته في مكان آخر «لغة الغياب»، ويستحسن أن تقرأ دراستي للظاهرتين معاً (١١٤).

١٨-

بين أعمق تحليلات التعددية في الشعر الحديث تحليلها الإيقاعي وسأكتفى بتمييز أنماط ثلاثة من التعددية في البنية الإيقاعية يحتاج كل منها إلى دراسة مستقلة:

١ - التعدد في التشكل الإيقاعي (البحر)،

٢ - التعدد في الوحدة الإيقاعية،

٣ - التعدد في البنية الإيقاعية.

١٨ - ١

أقصد بالتعدد الأول امتزاج البحور في القصيدة الواحدة، الغنائية القصيرة، والطويلة المشابكة على حد سواء؛ ومثل هذا النمط أقدم أنماط التعدد الإيقاعي في الشعر الحديث؛ إذ تعود المحاولات الأولى فيه إلى الستينيات على الأقل. ولقد برز عند السياب، في محاولات تبدو واعية، في قصائد مثل «في المغرب العربي»، «رؤيا فوكاي»، «مدينة السندباد» و «رؤيا في عام ١٩٥٦» (١١٥).

ويصل هذا التعدد ذروة من ذرى كماله في نماذج محمود درويش يحقق فيها قانوناً إيقاعياً، كنت قد وصفته في (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) (١١٦)، حيث اقترحت أن أول أنماط الانقلاب الإيقاعي هو انقلاب الوحدة الإيقاعية إلى معكوستها: «فاعِلن» إلى «فَعولن»، و «متفاعِلن» إلى «مفاعِلتن»، و «مفاعِلن» إلى «مستفعلن»، كما يحدث في قصائد عدة سأختار منها «قصيدة بيروت» لأنها أشبهها باعتبارها مثلاً للظاهرة (١١٧).

تتحرك «قصيدة بيروت»، إيقاعياً، بين بنيتين إيقاعيتين تشكل إحداهما من تنامي «متفاعِلن/ مستفعلن»، وتشكل الأخرى من تنامي «مفاعِلتن/ مفاعِلن» وتتوسط بينهما في أول بروز لهما حركة إيقاعية متميزة تنقسم بينهما إلى درجة متساوية تماماً. في مقطع سأقتبسه بعد قليل، يبدأ التشكل الإيقاعي كما يلي:

«تفاحة للبحر. نرجسة الرخام. فراشة حجرية، بيروت

شكل الروح في المرأة.

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام»

ويستمر لصفحة كاملة إلى أن ينتقل جزئياً بالصورة التالية:

«كأننا كنّا نغنى خلصة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا.

حيث تشكل الوجدتان: «بيروت خيمتنا»، من جهة، استمراراً لـ «نغنى خلصة»، ومن جهة أخرى وحدتين إيقاعيتين منفصلتين. هما «مستفعلن/ فعلن» وتكرر الوجدتان بهذه الصورة: «بيروت نجمتنا» - «مستفعلن/ فعلن»، مما يوحي بأن الوجدتين فعلاً مستقلتان، وإذا يتأكد استقلالهما فإن المقطع يستمر في نمو مفاجئ لـ «مفاعِلن/ مفاعِلتن»:

«سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

أسلمنا الغزاة إلى أهالينا

فما كدنا نعصر الأرض حتى انقصر حامينا على الأعراس والذكوى

فورعنا أغانيها على الحراس من ملك على عرش

إلى ملك على نعش / سبايا نحن...»

وبين النماذج المبكرة لهذا التشابك بين «مفاعِلن» و «مستفعلن» أو «متفاعِلن» و «مفاعِلتن» قصيدة عبد العزيز المقالح «مرثية أولى» المنشورة ١٩٨٢ (التي لم تظهر في ديوان حتى عام ١٩٨٦) (١١٨). وسأقتبس منها مقطعين يمثلان التشابك الذي أصفه في صورة متميزة له:

«وعن أغانٍ تشعل الأنهار في قمم الجبال

تقول رائحة التراب الأرض:

هذا جفنه يعلو

وهذا صوته يعلو

وهذا صوت ماء الشمس

صوت الأرض يخرج من سنابل دمعها

وتقول:

يا جيل الأسى المتقحم: اتبعنى

أعبد الله يازمناً من الكلمات

يانهرًا من الأصوات

...

...

...

لماذا الشعب ملقى فى فراش الموت

مصلوب على خشب من الأوهام

يخرج من ظلام.. للظلام

ومن قبور.. للقبور

ومن منفى بلا وطن

إلى وطن هو المنفى

ومن حقد له سبب

إلى حقد بلا سبب؟

لماذا تمطر الأيام خوفًا

والعيون دمًا

وتهطل كل عام فى الديار

مجاعة مجنونة للخوف؟!

يا أيها الموتى...» (١١٩).

أما الانقلاب الآخر فاعلن / فعولن، فقد أصبح سمة مميزة
للمتدارك والمتقارب فى الشعر الحديث بأكمله، ويندر أن
نرى الآن أحدهما صافيًا لا يختلط بالآخر.

لنتأمل هذا النص لمحمد على شمس الدين مثلاً:

«إن هذا المساء

وحيد ولا يؤنس الخائفين

إن هذا المساء

حزين كوجه حميدة

سانصب فخًا له فى النجوم البعيدة

وأوقف هذا التجسس نحوى

سانصب فخًا كبيرًا

لفئران هذى السماء

وأصطادها نجمة

نجمة

ثم ألقى بها فى يديها...

ليس هذا المساء

خلفه

فى الشجى

كنت متكئًا فوق سيفى

وحولى جنودى

أقول لهم:

سيجئونى من الريح

كل ريح تهب على

ستدفعنى نحو حلقى» (١٢٠).

أو النص التالى:

«لم يكن نائمًا

كان مثل الحصى فى سرير المياه

هادئًا

وعميًا.

قلت قبل الدخول إلى بابه المشرقى

أخوض إليه الوحول القديمة

وقد أزهرت

أضمُّ إلى شفتى زهرة غامضة» (١٢١).

ولنتأمل كذلك آخر النصوص التى أقرأها، وأنا أعد

الصفة النهائية لهذا البحث:

«هكذا، تصبح الشمس مثل قميصك والليل

سجادة للصلاة

وأنا ذاكر غائب ساجد قائم مالك سائل ساكن

على العرش وحدى» (١٢٢).

وكثيرًا ما يتخذ هذا النمط الأول صورة أقل انتظامًا،

تتمثل فى الخروج من تشكُّل إيقاعى إلى آخر بطريقة لا

«فاعلن»، وتكون الأبيات (٢ - ٤) مبنية على «فاعلاتن/ مستفعلن»، والبيت الخامس على «فاعلاتن/ فعولن». وفي ذلك ذروة من ذرى التعدد والاحتمالية في التشكيل الإيقاعي لنص الحداثة الشعرى، لأنه يمثل تعدداً في احتمالات التركيب الإيقاعي بأكمله. وسأختم هذا النمط من التعدد الإيقاعي باقتباسات تظهر التداخل ضمن البنية الإيقاعية بصورة لا تتحول إلى انتظام نسبي، بل تظل تداخلاً واختراقاً لبنية التشكيل الإيقاعي المألوفة:

١٨ - ٢ - ١.

«يتقصى لغة الرمل

يحثو عليه السؤالات

يحثو عليه ويحتال

والرمل يعطى قميص الغبار إلى الريح

الرمل يخال كالحيط فى خرقة بالية

ماذا يقول الغبار عن الرمل

والريح تركض فى صخرة خالية» (١٢٥).

١٨ - ٢ - ٢.

«منذ متى ودمى يتنقل بين الخطى العاثرات

يفتش عن فارس ضائع فى عيون العراق

وعن فرس تتذكر (وادي القرى)

تتمس فى الرمل سيفاً

وفى الماء ملكة

ومنذ متى وطريق خراسان لا يترجّل عن حقه

والنخيل تحدّق فى الأوجه الباكيات» (١٢٦).

إن ورود «فعلن مفتعلن فاعلن» فى بداية المقطع (١٨ - ٢ - ١) لا يؤدى إلى تشكيل نسق منتظم تعود هذه الوحدات الإيقاعية إلى البروز معه فى مواقع مناظرة - كما هى الحال فى نص أدونيس «أعرف أن...». وبالطريقة نفسها تظهر «مستفعلن فاعلن» فى «ماذا يقول الغبار»، دون تشكيل نسق منتظم. ومن الجلى أننا بحاجة إلى أن نقرأ السطر الخامس من المقطع بتحويل همزة الوصل إلى قطع «الرمل..» لكى نشكل «فاعلن». وإذا لم نفعل ذلك بلغ الخروج الإيقاعى درجة أعلى بكثير مما هو عليه.

تؤدى إلى تكوين نسق داخل البنية الإيقاعية للنص، أو تؤدى إلى عملية ظهور واختفاء لتشكيل إيقاعى أو آخر بصورة متكررة لكنها لا منتظمة. وقد يكون طبيعياً أن يغلب انتشار هذين التكوينين الإيقاعيين فى القصيدة الطويلة. ومن بين أكثر النماذج التى أعرفها تشابكاً وقراءة قصيدة أدونيس «هذا هو اسمى»، وقصيدة محمد بنيس التى أشرت إليها فى مكان آخر من هذا البحث، وهى أكثر النماذج التى أعرفها قرب عهد. وفيها تتداخل التشكلات الإيقاعية «الخبب، الكامل، المتقارب» متكررة دون انتظام واضح، وتندرج ضمنها أحياناً (الخبب خاصة) مقاطع نثرية أو مقاطع ذات تركيب إيقاعى مبتكر لا تنتمى إلى عروض الشعر القديم المألوف وتستحق العناية الخاصة فى مكان أكثر ملاءمة.

١٨ - ٢

أما النمط الثانى من التعدد فإنه أكثر جذرية واختراقاً لتعاليم العروضية التقليدية وبلاغة تجسيد للظهور الداخلية العميقة فى البنية الإيقاعية للشعر الحديث. وتحدث معظم نماذجه لدى شاعر رفع الخروج والإبداع راية هو أدونيس. فى النموذج التالى يبرز الاختراق فى الانتقال من «فاعلن» إلى «فعولن» ضمن السطر الواحد:

ناهب أتفيا بين البراعم والمشب، أبنى جزيرة

أصل الفصن بالسطوط.

وإذا ضاعت المرافء واسودت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرة

فى جناح الفراشة

خلف حصن السنايل والضوء، فى موطن الهشاشه» (١٢٣).

لكنه، فى نموذج آخر، يصبح اختراقاً أعمق؛ إذ تتناوب ثلاث تفعيلات لم تجتمع فى شعر عربى من قبل:

«أعرف أن أجرح الرمل.. أزرع فى جرحه النخيل

أعرف أن أبعث الفضاء القتيلة» (١٢٤).

بل إن التعدد فى النص الأول يبلغ درجة أعلى بكثير مما يبرر عنه القول بأن ثمة انتقالاً فى النص من «فاعلن» إلى «فعولن». إذ إن هناك إمكاناً ثانياً لقراءة التركيب الوزنى للنص يكون البيت الأول والأخير تبعاً لها مبنيين على

أما في المقطع (١٨ - ٢ - ٢) فإن «مستعلن» تتشكل في بداية المقطع «منذ متى» ثم ينتظم الإيقاع في تكرار له «فاعلن» إلى نهاية «ملكة»، ثم يبدأ انتظام جديد يتشكل من تكرار «فعلولن»: «ومنذ متى». غير أن الخروج الإيقاعي يظل خروجاً اختراقياً لا يؤسس انتظاماً جديداً.

وإن هذه التطورات التي تبدو الآن واسعة الانتشار جداً لتحسد الدرجة العالية من اختراق مجالات الوجدانية والثبات التي بلغها شعر الحدادة. ومن الشيق والدال أنها كانت حين ميزتها وناقشتها للمرة الأولى في كتابي (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) (١٩٧٤)، ظواهر نادرة لا توجد إلا في عمل عدد ضئيل جداً من الشعراء.

١٨ - ٣

يبقى النمط الثالث من هذا الانتقال من الواحد إلى المتعدد وهو أحدث الأنماط؛ أعني به امتزاج بنى إيقاعية يحكمها قانون الانتظام الوزني ببنى إيقاعية لا يحكمها هذا القانون (١٢٧)، أي مزج الشعر بالنثر. ويحدث ذلك لدى أدونيس ومحمود درويش وهذا الكاتب بوفرة لافتة، كما يحدث لدى سعدى يوسف وعبد العزيز المقالح وشعراء آخرين.

وفي هذا النمط يصبح النص الشعري تداخلاً وتشابكاً لمكونات شعرية ونثرية ومقاطع مقبسة، كما يحدث في «هذا هو اسمي»، أو «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف».

وقد كنت أشرت إلى هذا النمط من التعدد تحت عنوان آخر في الفقرة (١٦) مسماً إياه «تعدد الأنماط الكتابية». وعودتي إليه الآن ليست من باب التكرار النافل؛ بل هي تصنيف له من وجهة نظر أخرى هي الآن البنية الإيقاعية لكل من المقاطع النثرية والشعرية في النصوص المشار إليها.

١٩ -

ثمة نمط أخير من التداخل يستحق الأفراد والدراسة المتفصية، لكنني سأشير إليه هنا إشارة موجزة، هو التداخل الذي يخترق حدود الجملة اللغوية وأنساق القافية ليربط، إيقاعياً، بين وحدات لغوية متتالية محققاً عملية مدهشة هي الاتصال عبر الانقسام. وفي هذا النمط تبدو القصيدة مقسمة

إلى أجزاء تلعب فيها القافية (التي تعطى حقها الطبيعي من الإبراز) دور المؤشر اللغوي على الانقسام؛ لكن الوزن يأتي ليقوم بدور الاتصال. فكأن الوزن يصبح جسراً يصل بين المنقسمتين. وتخلق هذه الظاهرة توتراً عميقاً بين لغة الاتصال/ الانقسام يميز لغة الشعر الحديث، ولا أعرف له مثلاً في الشعر القديم إطلاقاً.

وسأمثل عليه بنماذج لمحمود درويش، وقاسم حداد، وسعدى يوسف.

١٩ - ١

درويش: «قصيدة بيروت»

«تفاحة البحر. نرجسة الرخام. فراشة حجرية. بيروت. شكل الروح في المرأة.

وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام.

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام.

فضة، زبد. وصايا الأرض في ريش الحمام.

وفاة سنبل. تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت. لم أسمع دمي من

قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام

من مطر على البحر اكتشفنا الاسم من طعم

الخريف ويرتال القادمين من الجنوب

كاننا أسلافنا نأتى إلى بيروت كي نأتى إلى بيروت...

من مطر نبينا كوخنا...»

وما يحدث هنا شيق جداً. ذلك أن البيت الأول يستمر

من «تفاحة للبحر» حتى «ورائحة الغمام»، حيث ينبغي أن

نقرأ (الغمام) بتسكين الميم. ويبدأ البيت الثاني بالتفعيلة

الجديدة في جملة لغوية جديدة: «بيروت من...» ويصل

البيت الثاني إلى قراره «وأندلس وشام»، مشكلاً الآن نسقاً

تقفوياً واضحاً: (الغمام) (وشام) بسكون الميم. بيد أن قراءة

(وشام) ستخلخل النمو الإيقاعي للقصيدة، لأن البدء بقراءة

«فضة، زيد...» لا يشكل وحدة «متفاعلين». ومن أجل

تلافي «الخلل» الإيقاعي المحتمل ينبغي أن نعود إلى البيت

الثاني، ونقرأ:

«بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

فضة، زيد...»

ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا
ولم نعثر على شئ يدل على هويتنا.

١٩ - ٢

في النموذج الثاني لقاسم حداد، تبرز الظاهرة ذاتها. في
قصيدة تتميز بقصر جملها وبروز دور القافية المسكنة فيها:

«تقول لي جرادة الذهبُ
وكنت في الصلاة:

تقول لي: طير من الفلاة
يجئ من غذابه

نافتح له الحياةُ

رأيت،

جاء الطائر الغريب

وكنت في اللهب» (١٢٨).

ويتعمق فيها دور الانقطاع بين الجمل والأبيات بسبب هذا
القصر وهذه القافية المسكنة، تبرز فجأة حركة تعدد تمثّل في
الانتقال، عبر حدود القافية، بين الجمل والأبيات:

«جحظت عيناى وما سالونى ياخاتونُ

جحظتُ والأسود في عيني حبر مسجونُ.

هنا يبرز دور القافية في حرف المد والسكونية. ويستمر هذا
الدور:

«طفحت بالحزن وما سالونى ياخاتونُ

فبأى عيونُ

سيرانى الله، وعيني في العقل المجنونُ.

مؤكدًا إلى درجة عميقة. لكن البيت الذى يلي هو:

«وما سالونى ياخاتونُ

ما سالونى.

وجلى أن ورود «وما سالونى» يفرض إعادة قراءة البيت
السابق بالطريقة التالية: «سيرانى الله، وعيني في العقل المجنون
وما سالونى ياخاتون» التى تصل المنقطع، محققة التوتر بين
طبيعتين، ومستويين للغة: التقفوى والإيقاعى. ويجسد هذا
«التنازع» التوتر الحاد الذى يكمن في جملة «وما سالونى»؛
لأن الفعل الآن يتكرر للمرة الثانية، ثم يتكرر للمرة الثالثة.

وفي هذا البيت، أيضًا، ينبغى، للحفاظ على القافية، أن
نقرأ «وصايا الأرض في ريش الحمام»، بيد أن علينا أن نقرأ:
«من ريش الحمام، وفاء سنبله...» من أجل الإيقاع. هكذا
تتمدد قراءة اللفظة الواحدة والجملة الواحدة ونخرج من
الحدود الصارمة للقافية وللجملة إلى تعددية في الإمكانيات لم
يعرفها الشعر من قبل.

وتبلغ ظاهرة التوتر المدروسة هنا درجة عالية من الحدة
والدلالة في مقاطع أخرى من القصيدة؛ حيث يتكون
الاتصال/ الانفصام، لا عبر جملة لغوية متجانسة، بل عبر
تشكيلين إيقاعيين مختلفين، كما في الأبيات التالية:

«بيروت شكل الظل. أجمل من قصيدتها

وأسهل من كلام الناس تغرينا بألف مدينة

مفتوحة وبأبجديات جديدة

بيروت خيمتنا الوحيدةُ

بيروت نجمتنا الوحيدةُ

هل تمددنا على صفصافها لنقيس أجسادنا

محاما البحر عن أجسادنا...»

إن الاحتفاظ بالقافية في كلمة (الوحيدة) هنا يجعل
المقطع التالى ينتسب جزئيًا إلى الرمل. أما الحركة عبر القافية
فإنها تنتج الكامل: «الوحيدة هل تمددنا».

ويتجلى ذلك إلى درجة أكبر في المقطع:

«من ملك على عرشٍ

إلى ملك على نعشٍ.

سبايا نحن في هذا الزمان الرخو.

ذلك أن تأكيد القافية (عرش، نعش) سيجعل المقطع
التالى «سبايا نحن» ينتمى إلى الوافر/ الهزج. أما عدم تأكيد
القافية، فإنه يجعل «سبايا نحن» امتدادًا إيقاعيًا للكامل،
بقراءة «إلى ملك على نعشٍ سبايا». ويحدث الأمر نفسه
في الأبيات:

«سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

لم نعثر على شبه نهائى سوى دمنا

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيًا

أى أن جملة «ما سألوني» تصبح الحامل الفعلى للتعارض الذى ينشأ فى القصيدة بين حالة الذات «جحظت عيناي... سهرت...»، وبين عدم اهتمام الآخرين بسؤالها. وهكذا يتجسد التوتر فى بنية الجملة وفى التوتر بين القافية والإيقاع، بين الانفصام والاتصال.

١٩ - ٣

سعدى يوسف «نشور»

«الطفل الميت من ظما

فى المستشفى المظلم

دفنوه سريعاً

ومضوا مرتبكين

وها هو يفتح عينيه الذابلتين

يفتح عينيه الواسعتين

ويحفّر

يحفّر فى الأرض عميقاً» (١٢٩).

من الجلى أن الوحدات الثقافية «مرتبكين، الذابلتين، الواسعتين» يحسن أن تعامل كل بطريقة خاصة بها. الأولى بفتح النون وربطها بالبيت التالى، والثانية بتسكين النون والوقفة عليها، والثالثة بكسر النون ومتابعة القراءة لتشكيل وحدة إيقاعية منها ومن (ويحفّر). غير أن القراءة الأخيرة تمنع تشكل تقفية فعلية بين (الذابلتين، الواسعتين) أو تشكيل مثل هذه التقفية يقتضى تسكين النون فى «الواسعتين». وهكذا تحدث ظاهرة الانفصام/ الاتصال التى أحدها فى هذه الفقرة.

وببدو لى أن اكتساب هذه الطبيعة «الثائية» أو «المزدوجة» من قبل كلمة القافية، وتوزع قراءتها بين ما يفرضه النظام التقفوى وما يفرضه النظام الإيقاعى، وازدواج دورها وضرورته لكلا النظامين، هو المعادل الأسى على المستوى الإيقاعى التقفوى (أو الصوتى) للتعددية التى ناقشتها فى هذا البحث على المستويين؛ الدلالى والتصورى. وما يشى به هذا الأمر هو أن التطورات المرصودة فى هذا البحث تتجه إلى أن تصبح كلية تتم على مستوي البنية الكلية للنص الشعرى ولا تقتصر على مكون منه دون آخر، أو

مستوى دون آخر. أى أننا أمام إمكانية جديدة هى بلورة قانون بنيوى (نظرى الطابع شموليّه) لتطور قصيدة الحدائة من الوحداية إلى التعددية، ومن البساطة إلى التشابك، ومن المحدودية إلى اللامحدودية. وبين ما يتضمنه هذا القانون المبدئى ضرورة القيام بدراسات متقصية للمستويات الأخرى للنص الشعرى لكشف المدى الذى بلغته تحولات المكونات المختلفة له على المحاور الموصوفة هنا. ومن الجلى أن التكهّن النظرى الذى يسمح به القانون المقترح الآن هو القول بأن تحولات وتطورات مماثلة للتطورات والتحولات التى أصفها فى هذا البحث، ومجانسة لها، قد حدثت، وأنها ستزداد بروزاً، فى نص الحدائة، فى المستقبل إلا إذا حدث انكسار نوعى جذرى فى المسارات التى يرتبط بها مسار النص الحدائى.

٢٠ -

تكشف حركة الواحد/ المتعدد تشكل بنية متميزة وجديدة على التراث الشعرى العربى، سأختصر خصائصها الآن فى النقاط التالية، آملاً أن أستطيع فى المستقبل مناقشتها بإسهاب:

١ - هى بنية تفرح البحث والتساؤل بديلاً للقبول والاستكانة والتكرار.

٢ - ترفض الإجماع وتجسد انهيّاره.

٣ - ترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدايتهما.

٤ - ترفض أن يكون انتكون الراسخ (الماضى) مصدراً للشرعية ورؤية العالم.

٥ - تصرّ على أن تكون التجربة، بكل تعقيداتها وتشابكها وإشكالاتها، مصدراً لمثل هذه الرؤية/ الرؤيا.

٦ - ترفض القبول بأشكال وصيغ مسبقة جاهزة مكتملة الشكل.

٧ - تبحث عن تجاوز مستمر لها وإبداع دائم لأشكال وصيغ جديدة ومتجددة.

٨ - تنفى وحداية الحقيقة بكل أشكالها وتؤمن بتعددية جوهرية فى الوجود.

٩ - تلغى الحدود الفاصلة بين الأشياء وتطرح رؤيا تواسجية متجاوزة للعالم.

«الديمقراطية» آخذة بالانتشار في الحديث اليومي والنقاش الشفافي والسياسي. وهي في طريقها إلى أن تصبح كلمة - مفتاحاً في الحياة العربية. وما بروزها بهذا الشكل الواسع في عناوين الأبحاث والكتب، بل المحلات أيضاً^(١٣٢)، إلا واحد من هذه التجليات المتعددة للبنية المعرفية التي بدأت تشكل - المنابع الشرة للفاعليات الإبداعية الفنية والفكرية في الشفافة العربية المعاصرة.

- ٢١ -

تبقى نقطة أخيرة تستحق قدراً كبيراً من العناية والنقاش هي ربط هذا التوجه الجديد كله برؤيا للعالم تملكها فئة أو جماعة، كما تقتضى نظرية جولدمان، وأود أن أعترف بأننى فى الصيغة الأولى المنشورة لهذا البحث كنت لا أزال أقبل نظرية جولدمان. غير أن سنوات من البحث أدت بى إلى طرح مفهوم «البنية المعرفية» الذى ذكرته قبل قليل والذى يختلف عن مفهوم جولدمان لرؤيا العالم. وفى إطار مفهومي الجديد^(١٣٣) لا يتم ربط وثيق حصري بين البنية المعرفية فئة أو جماعة محدودة. وتبعاً لذلك فإن تصوري المبدئي هو أن الحركة التي كشفها هذا البحث من الوجدانية إلى التعددية، والمحدودية إلى اللامحدودية.. إلخ. ليست مرتبطة حصرياً بفئة محدودة كالثقافين العرب أو بجماعة معينة كأصحاب الفكر القومي. فمأساة غياب الحرية والديمقراطية والتعددية لا تقتصر فى عقابيلها على فئة أو جماعة بل تتجاوز ذلك إلى المساس بكل ما فى المجتمع من تشكيلات اجتماعية، وبكل ما فيه من تيارات فكرية أو فنية أو سياسية أو اقتصادية. غير أن هذا التصور المبدئي لا يزال بحاجة إلى قدر كبير من التطوير والتحصيص قبل أن يتخذ لنفسه صيغة نهائية. وأمل أن يتاح لى القيام بهذا العمل فى مستقبل قريب.

١٠ - تسعى إلى تحويل النص الأدبي، والبنية الثقافية، من نص وبنية مغلقين إلى نص وبنية مفتوحين.

ومثل هذه البنية قد نجسّد، بعبارة لوسيان جولدمان (Goldmann) «رؤيا العالم»^(١٣٠) التي تحملها فئة أو جماعة معينة ضمن المجتمع العربى المعاصر. وهى رؤيا نقبضة للرؤيا المحافظة السائدة تاريخياً وفى الواقع الراهن، وتمثل انشراحاً فعلياً ضمن بنية الثقافة، وانجأها إلى تصور الحركة والفاعلية والتطور؛ بوصفها نتاجاً للتعددية فى التصور والرأى والسلوك والمعتقد. وإذا كان فى بعض ردات الفعل قريفة المعهد على الساحة الثقافية والسياسية والدينية خاصة ما يجعل سلامة عبارتى السابقة موضع شك، فإن النظرة إلى البنية الثقافية بأناة تجعل من الممكن أن نقرر أن ردات الفعل هذه طارئة وموضعية لأنها تأتى إلى حد كبير نتيجة لعنف المواجهة الفجائية بين حضارة الغرب ومنجزاته العلمية والتكنولوجية والعسكرية ومجتمع يصارع للخروج من ريقة الجمود^(١٣١). كما تأتى أيضاً نتيجة لمرحلة التفتت التي عانى منها الفكر العربى الحديث فى بحثه عن عالم متجدد ولانحسار إنجازاته وتطلعاته الشورية. ومهما كانت الحال، يبدو لى أن الحركة التي حاولت تتبعها هنا لاتزال السمة الأساسية للبعد الأدبي من الثقافة المعاصرة، وبعدها الشعري بشكل خاص. كما يبدو لى أن أصدق تعبير عن هذه التحولات فى بنية الثقافة يكمن فى تنامى الأصوات التي ترتفع فى كل مكان من الوطن العربى رافضة سلطة المؤسسة الحاكمة الطاغية بمنظورها الوجداني الذى لا يؤدى إلا إلى قمع الآخر ونفيه، وداعية، بحرارة قد لا يكون لها من سابق، إلى خلق مناخ من الديمقراطية الحقيقية والحرية اللتين تتجسدان فى أعلى ذروة لهما فى قبول التعددية والحوار المفتوح والتساؤل الدائم ومفهوم الاحتمالات والبدائل. ومن الدال أن كلمة



ملحق القصاص

محمد بنيس

سعدى يوسف

سعدى يوسف

- ورقة البهاء

- البستاني

- العمل اليومى

«اخْتَضِنُوا أَثَرَ الدِّمَنِ

المملوكة للأشعار

غَرَالُكَ الصَّحْرَاءُ هُنَا
تَنْشِشُ قَسَاسُ بَرَابِرَةٍ
يَهْبُونَ الْوَاقِدَ سَلْهَامَا
يَقْتَتِحُ الْأَفَاقَ حُرُوقَا
لَيْتَنِي تَتَجَسَّمُ جُذْرَانَا
تَتَعَرَّشُ زَيْتُونَا يَتَغَجَّرُ
فِي صَحْنِ التَّارِيخِ مِدَارِجُ
تَسْتَفْغِلُ نَجْمَةً خُطُوتُهَا
مَنْ هَجَّجَ جِذْرَكَ يَا
جَدِي مَنْ ثَبَّتَ فَيْيَكَ
هُبُوبَ كَلَابَتِكَ الْأَيَّامِ
عَلَيَّ كَتِفَيْكَ عَصَافِيرُ
مُهَذَّذَةٌ

علمني

رِيحَ الْمَذْبُوحِ جَنِينِ
صَهَارِيحٍ لِقِبَابِ أَقْفَالِ
لِفُرُوجِ أَجْسَادِ تَغْلِفُنِ
فِي بَابِ الْحُورِ قِيَامُ
الْمَاءِ حُدُودِ الْهَيْدَنَةِ
وَالْفَيْتَنَةِ مَنْ يَسْتَنْجِدُ
بِالْأَخْرِ هَذَا قَمَرُ
يَكْتُمُ آيَاتِ إِمَامِ
شَيْءٍ عَنِ الْأَنْهَارِ بِزَهْرِ
طُفُولَتِهِنَّ لَهْنِ نَوَامِيسِ
أَدْعَالِ غِنَاءِ مُنْجَزِ
لِلْحَفَرَةِ إِفْرِيقِي

فَهَلْ يُمَكِّنُ أَنْ تَتَجَزَّأَ هَذِي اللَّيْلَةُ
مَفْتُونًا بَيْنَ الْقَمَرِ الْبَحْرِيِّ تَرَاوِدُكَ
الْأَعْرَاسُ وَأَخْرَةُ الْأَحْجَارِ عَلَى
طَلَلٍ مِنْ مَارِبٍ فَيْيَكَ طُفُولَةُ
مَنْ يَنْسَاقُ مَعَ السَّحْبِ الْخَضِرَاءِ
قَلِيلًا ثُمَّ قَوَانِيسُ الْعَرَبَاتِ الَّتِي
أَخَذَتْهُ إِلَى صَرَخَاتِ دَمٍ يَتَصَدَّعُ
بَيْنَ يَدَيْكَ الصُّلَمِ الصَّالِ الطَّيِّبِ
مَاءٍ مُنْطَفِيٍّ يَتَذَكَّرُ فَاتِحَةَ الطُّوفَانِ
تَوَاشِيحٍ تَتَسَرَّسُ مُحَلُولِ الصَّخْرِ
الْيَسْمَنِ مَرَاكِبُ أَعْنَابِ أُنَى
اتَّجِهَتْ تَمْنَحُ لِلْخُظَّةِ جَمْرَتِهَا
تَنْفَسُ طَلْحًا مَفْتَسِلًا بِئُهُوْضِ
الضُّوْءِ هُنَالِكَ يَجْزِي أَوَّلَ مَا
يَجْزِي فَوْقَ الرَّمْلِ السَّبَبِيِّ إِلَى
أَسْوَارِكَ قَاسِ السَّيِّدَةِ الْمَغْمُورَةِ

بِالْحُمَى

بَلْقِيسُ

لَهَا ابْنُهَا الصُّغْرَى

أَرَوَى

غَبَشَ أَطْيَبُ مِنْ رَائِحَةِ

تَتَشَبَّهُ بِاسْتِهْلَالِ الْفَتَكِ مَسَافَةٍ
وَعَدَحَ إِلَى رَحِيمٍ مَا يَنْصُرُنِي
هَلْ كَمَانَ لَهُ أَنْ يَجْثُو أَوْ يَتَذَخَّرَ
كَانَ لَهُ أَنْ تَنْقَادَ الْبَسَاءُ إِلَى الدَّرْبُوزِ
تَشَاهَدُ وَشَمًا يَنْضَجُ فِيهِ الْعَبْشُ
النَّاشِءُ مِنْ أَحْضَاوِضِ غَسْبَارِ يَا
عَذْوِي الْمُرْعِبِ أَنْتِ ابْنُ ثِقِي مِنْ
حَضَنِ مَسْكَاءِ زَيَّانِ مَذَارَاتِ
تَتَسَلَّمُنِي عَطَشًا أَبَدِيًا لَا يَسْتَسْلِمُ لِي

«منذ أن كان طفلاً تعلّم سرّ المطر»

وعلاماته:

الغيمُ يهبطُ في راحةِ الكفِّ

والأرضُ تقنطُ

والنملُ كيف يخططُ أرضَ الحديقة...

والجذرُ يهتزُ في سره...

والشجرُ.

.....

منذُ أن كان طفلاً، تعلّم أن المطرُ

حين يأتي رذاذاً...

فلا برقٌ في آخر الأفقِ

لا رعدٌ في القلبِ... لا موجةٌ في نهْرٍ

.....

غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعتُ

كالعباءة في الريحِ

سوف تسوقُ المطرُ

ليلةً، هائجاً كالجواميس...

سوف يجيء المطرُ

ولا برقٌ في آخر الأفقِ

لا رعدٌ في القلبِ...

لا موجةٌ في النهْرِ.

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائماً

وأحياناً، يسير إليها بلا نجمٍ

الأصدقاء الذين أحبهم يفتحون له الأبواب

من القنيطرة إلى القنطرة

إنه لا يحبّ البرتقالَ،

لكنه يحبّ أشجاره.

في «سيدة بلعباس» مقبرة بيضاء

وفي الأعياد تردى الأبيض والأخضر:

عباءات النساء

والصنوبر.

كثيراً ما فكّر أنه سيدفنُ فيها.

أي قصيدة يكتب؟

الهواءُ مختومٌ في زجاجة

واللسانُ خشبةٌ جفّفها الكحول.

.....

هكذا نتعلّمُ

أو نتكلّمُ

أو ننتمى للشجرِ».

«يهبطُ من مقهىٍ بغرناطةٍ
يهبط من خرائطِ الكرمِ الفرنسيةِ
يهبط بالمظلةِ الأولى التى أودعها نفيهُ
يهبط فى البئرِ الخريفيةِ
فى غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ
من عمارةٍ فى ساحةِ التحريرِ
مكتبانُ

يمتلئانِ، الآنَ، بعدَ الآنِ..

بالغبرةِ والإعلانِ

ويوقفان الأفقَ الأوسعَ والأغصانَ

على حدودِ الحائطِ الأبيضِ حيثُ ارتمتِ العينانُ

وحيثُ أسرابٌ من النوارسِ المنيئةِ ملقاةٌ

على الشطآنِ

أغنية

فى النبعِ غمسنَا الأزهارَ الأولى
فابتَلَّتْ بالماءِ أصابعُنَا
ياشعُرًا بين الزهرةِ والقطرةِ محلولا
خصلاتٌ منك شراغفُنَا

يجلسُ بين العشبِ والجنديِّ فى مزرعةٍ أخرى

يجلسُ بين صاحبِ الحانةِ والأنسةِ الواثبةِ النظرةِ

يجلسُ بين الماءِ والأسماءِ

يجلسُ ساعاتٍ إلى عينيْنِ، أو زهرةٍ

يجلسُ فى الأضواءِ

فى غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ

من عمارةٍ فى ساحةِ التحريرِ...

كرسيان

لا يبعدُ الواحدُ عن صاحبه مَرَّةً. رماديان
وبين كرسى وكرسى... وبين الشئ والأسماء
أسلاكُ كهرباء

أجراسُ كهرباء

أجراسُ أزهارٍ من الشاي، وأوراقٍ من الإعياء
(لا يبعدُ البحرُ عن المقهى كثيراً...)

كان صوتُ الريحِ

والمحِ والشَّيخِ يناديكِ طوالَ الليلِ

في الغرفة كرسيان

تمسحُ عنهما الستائرُ المعدنُ طعمَ الشَّيخِ والموجةِ والشَّطآنِ

أغنية

سميتُ العشبُ فتى، والشمسُ «ملكه»

وجلسْتُ على الأحجارِ

فرايتُ الأرضَ أريكةً

ورفاقي الأشجارُ

يُفتحُ باباً مغربياً في سكونِ الصبحِ

يفتحُ صمتَ الجرحِ

يفتحُ عينيه على العالمِ، أو يفتتحُ العالمَ

يفتحُ أوراقَ القمارِ الصعبِ... أو أوراقهُ الأولى

يفتحُ باباً معدنياً يعزلُ العالمَ

في غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ

من عمارةٍ في ساحةِ التحريرِ..

دولابان

منغلقتان، اليومَ، بعدَ اليومِ

لا تدري بأسرارهما عينان

يكدّسانِ الصيفَ فوقَ الصيفِ والأحقابِ والأحقابِ
وفجأةً...

تاتى فتاة:

تفتح الدولابُ

وتفتح الثانى.

وتغلق الدولابُ

وتغلق الثانى

تاتى، ولا زهرًا، ولا أوراقًا

وتختفى

فُجاءةً.

عارية الكفين:

لا زهرًا ولا أوراقًا

أغنية

للقبو المعتم

رائحة العنبِ الصيفيَّة والقدمِ العُريانة

ولأهدابى الغابة بعد المطرِ

من ضيِّعَ تيجانه

فليسألنى يومَ السفرِ

فى غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ

من عمارةٍ فى ساحةِ التحريرِ.

يغفو

مبحرًا

إنسانُ»

الهوامش:

- ١ - انظر دراسة هذه الظاهرة في: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ط ٣، دار العلم للصلايين (بيروت، ١٩٨٤) الفصل الثالث. ط ١ صدرت عام ١٩٧٩.
- ٢ - «الواحد/ المتعدد» كلمات، ع ٢، (البحرين، ١٩٨٤).
- ٣ - التي تناقش باستيفاء في كتاب يُعدّ للنشر. وقد طرحت المفهوم بصيغة مبدئية في مقالة أجراها عبد الباري طاهر غملة اليمن الجديد، ع ٧، (صنعاء، ١٩٨٧)، ص ص ١٥٢ - ١٦٥.
- ٤ - نشر جزء منها بعنوان: "The Perplexity of the All-Knowing" في مجلة Mundus Artium No. 1, vol. x, University of Texas press (Houston, 1977).
- وأعيد نشره عدة مرات في مجلات وكتب ثم في كتيب مستقل أصدرته مؤسسة الثقافة العربية الأميركية في واشنطن:
- Adonis, Ali Ahmad Sa'id, ed. by Kamal Boullata (Washington, n.d.).
- ٥ - مقالته في **The Critical Moment** وهو مجموعة مقالات أصدرها ملحق جريدة التايمز الأدبي عام ١٩٦٦، بعد أن نشرت في الملحق متفرقة.
- ٦ - دلائل الإعجاز. تح: رشيد رضا، ط ٣، (القاهرة، ١٣٦٦هـ/ ١٩٤٦م) ص ص ٢٢٠ - ٢٢١.
- ٧ - أغاني مهيار الدمشقي، صياغة نهائية. دار الآداب (بيروت، ١٩٨٨) ص ص ٤٠ - ٤١.
- ٨ - النص في كتاب الحصار. دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥) ص ص ١٤١ - ١٥٧.
- ٩ - النص في السابق ص ١٦٥. مع أن أدونيس يستخدم «الجرح» بدلالة أقل كثافة في نص حديد عام ١٩٨٨.
- ١٠ - ولقد خصصت لهذه الظاهرة بحثاً مستقلاً، كما ناقشتها جزئياً في البحث المنشور باللغة الإنجليزية الذي أثير إليه في (٤) أعلى.
- ١١ - الرسالة بشعرها الطويل حتى النايح، دار النهار (بيروت، ١٩٧٥)، ص ص ٦٨ - ٧٠.
- ١٢ - أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٦)، ص ص ٢٧.
- ١٣ - وبوسع هذه الملاحظة أن تُطوّر إلى صياغة لقانون مهم من قوانين آليات الدلالة على المستوى النبوي لعمل الشاعر كله. وقد شغل الأشكالين الروس بمفاهيم اللامألوف وعلاقته بالمألوف وأنتجوا في ذلك الكثير مما يستحق العناية.
- ١٤ - النص كاملاً في مرجع سبق ذكره. ص ٨٤.
- ١٥ - السابق، ص ١١.
- ١٦ - نفسه، ص ٢٤.
- ١٧ - نفسه، ص ٣٨.
- ١٨ - نفسه، ص ص ٤٣، ٤٤.
- ١٩ - نفسه، ص ٤٥.
- ٢٠ - نفسه، ص ٥٦.
- ٢١ - نفسه، ص ٦٢.

- ٢٢ - نفسه.
- ٢٣ - نفسه، ص ٨٠.
- ٢٤ - نفسه، ص ٨٢.
- ٢٥ - نفسه، ص ٩٣.
- ٢٦ - نفسه، ص ٨٠.
- ٢٧ - نفسه، ص ٣٢.
- ٢٨ - ...، ص ٦٢.
- ٢٩ - ...، ص ٧٨.
- ٣٠ - نفسه، ص ٨٣.
- ٣١ - البحث المشار إليه في إشارة (٤) أعلى.
- ٣٢ - النص من مجموعة كتاب المطابقات والأوائل، الذي أدمج في الأعمال الشعرية الكاملة، ط ٤، دار العودة (بيروت، ١٩٨٥) ج ٢، ص ٤٢٨.
- ٣٣ - بكتابات من مراثي إرميا، دار العودة (بيروت، ١٩٧٢)، ص ص ٧٥ - ٧٨.
- ٣٤ - حصار المدائح البحر، ط ٢، دار العودة (بيروت، ١٩٨٥)، ص ٧٨.
- ٣٥ - السابق، ص ٥٨.
- ٣٦ - نفسه، ص ٢٩.
- ٣٧ - نفسه، ص ٣٧.
- ٣٨ - بشكل خاص، الفصل الأول «في الصورة الشعرية، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية».
- ٣٩ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت، ١٩٨٧).
- ٤٠ - مثل:
- Kamal Abu- Deeb, *Al- Jur jani's Theory of poetic Imagery*, Ans & phillips (Warminster - England 1979).
- ٤١ - كتاب الحصار، ص ص ٦٩ - ٧٠.
- ٤٢ - السابق، ص ٢٠٩.
- ٤٣ - نفسه، ص ٢١٠.
- ٤٤ - نفسه، ص ١٥٧.
- ٤٥ - نفسه، ص ١٥١.
- ٤٦ - راجع، أدونيس، احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٨)، ص ١٥.
- ٤٧ - السابق، ص ٣٩.
- ٤٨ - نفسه، ص ١٠١.
- ٤٩ - راجع دراسته المنعقدة في أسرار البلاغة، تح: هـ. ريتز. مضمة وزارة المعارف (استانبول، ١٩٥٤)، ص ص ٢٤١ - ٢٩٦.
- ٥٠ - وقد شكل هذا النمط التصوري التعبيري السمة المائزة لما يعرف في النقد الإنجليزي بالشعر الميتافيزيقي، كما يمثل خاصة في شعر جون دن (Donne) وأندرو مارفيل (Marvell). راجع دراسة إنيوت للشعراء الميتافيزيقيين "The Metaphysical poets" في:
- T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber & Faber, 3 rd ed. (London, 1951), pp . 281 - 291.
- ٥١ - راجع مناقشة الجرجاني لهذه الصورة وأشياء لها في أسرار البلاغة، ص ص ٢٥٧ - ٢٦٧.

٧٩ - كمال أبو ديب «نص على نص/ نص على عالم: الأزمة الأولى/ الأزمة الأخيرة»، كلمات، ع ١٠ (البحرين، ١٩٨٩)، ص ١٤ - ٥٥.

٨٠ - كتاب الحصار، ص ١٣.

٨١ - مرجع سبق ذكره، ص ١٢٩.

٨٢ - الموجة الجديدة: نماذج من الشعر العراقي الحديث ١٩٧٥ - ١٩٨٦، إعداد زاهر الجيزاني وسلام كاظم، دار الشؤون الثقافية (بغداد، ١٩٨٦) ص ١٧ - ٢٢.

٨٣ - في قصائده الطويلة خاصة، مثل «مفرد بصيغة الجمع»، «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»، «الصقر»، «إسماعيل»...

٨٤ - النص في مجموعته عبد الله والدرويش، وزارة الإعلام والثقافة (بغداد، ١٩٧٩) وقد تكون هذه الإشارة غير دقيقة.

٨٥ - حركية الإبداع، دار العودة (بيروت، ١٩٧٩) ص ١٠١ - ١٠٣.

٨٦ - خاصة في السلسلة، ط ٣، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٣)، ط ١، ١٩٧٠.

٨٧ - الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٢، ص ٤٩٥ - ٧٢٥.

٨٨ - ط ٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، ١٩٨٧)، ط ١، ١٩٧٢.

٨٩ - دار الأمان (الرباط، ١٩٨٧). وراجع. دراستي للرواية في النص والحقيقة: دوار الأسفة/ أسئلة الدوار، مواقف، ع ٦٩ (بيروت، ١٩٩١).

٩٠ - سعدى يوسف، مثلاً، «تتبع على ثلاثة أبيات». النص في مرجع سبق ذكره، ج ١، ص ٥٣.

٩١ - الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٢، ص ٢٥٣ - ٢٦٧.

٩٢ - نشرت في مواقف، ع ٢٤ - ٢٥ (بيروت، ١٩٧٢ - ١٩٧٣).

٩٣ - النص كاملاً في مرجع سبق ذكره، ص ٥ - ١٤.

٩٤ - في مرجع سبق ذكره، ص ٣٥٩ - ٣٦٠.

٩٥ - بعنوان «مرثية الرؤوس»، ص ٨٦ - ٩٠.

٩٦ - النص كاملاً ونماذج أخرى مشابهة في ذات.

٩٧ - مرجع سبق ذكره، ص ٥١ - ٥٢.

٩٨ - السابق، ص ١٩٢ - ١٩٥.

٩٩ - كتاب الحصار، ص ٢١١ - ٢٣٩.

١٠٠ - نشرت في ملحق الثورة الثقافية (دمشق، ١٩٨٧) ويؤسفني أنني لا أستطيع توثيق العدد لصعوبة الحصول على الملحق الذي توقف عن الصدور منذ سنوات. وقد بدأ النص المحشى أو المهشم أو النص ذو الحواشي (بمصطلح أقل غلاظة) ينتشر انتشار تقليمات الأزياء وتتوسع مسوغاته.

راجع مثلاً من أجل نموذجين حديثي العهد نص قاسم حداد «المن والحاشية» في مجموعته قبر قاسم (تصدر قريباً) ونصوصاً لجمال الدين خفسور في محاولات للهروب من الصيف إلى الجسد، دار جفرا (حمص، ١٩٩٢).

١٠١ - نشر في المهدي، ع ٧ (عمّان، صيف ١٩٨٥) ص ٥٥ - ٦١.

منضوياً على قسمين ١ - العودة، ٢ - محاولة ثانية للكتابة عن العودة.

١٠٢ - راجع من أجل هذه الأعمال على التوالي: حليم بركات، طائر الحوم، دار توبقال (الدار البيضاء، ١٩٨٨) وفاضل المزراوى، مخلوقات فاضل المزراوى الجميلة. وأيضاً مجموعة القصصية ديروط الشريف غمد مستجاب (القاهرة، ١٩٩٢).

٥٢ - ديوان خليل حناوى، دار العودة (بيروت، ١٩٧٩) ص ٣٣٤ - ٣٣٦.

٥٣ - السابق، ص ٣٥٥ - ٣٥٦.

٥٤ - نفسه، ص ٣٣٢.

٥٥ - نفسه، ص ٣٤٢، ٣٢٨، ٣١٧، ٣١٨ على التوالي.

٥٦ - الآثار الكاملة، دار العودة (بيروت، دتأ) ص ٢٢ - ٢٣.

٥٧ - راجع: كمال أبو ديب، «لغة الغياب في قصيدة الحدأة: الفكر الديمقراطي، القسم الأول ع ٣ (نيقوسيا، ١٩٨٨) ص ١٣٦ - ١٦١ والقسم الثاني ع ٨ (نيقوسيا، ١٩٨٩)، ص ١٤٣ - ١٧٨.

٥٨ - مرجع سبق ذكره، ص ١٠٠.

٥٩ - السابق، ص ٦٣.

٦٠ - نفسه.

٦١ - مرجع سبق ذكره، ص ١٦٣ - ١٦٤.

٦٢ - ورقة البهاء، دار توبقال (الرباط، ١٩٨٨) ص ٩ - ١٠.

٦٣ - السابق، ص ١٣.

٦٤ - انظر: إشارة ٥٧ أعلى.

٦٥ - انظر: مناقشة الأمدى للاستعارة في شعر أبي تمام والقانون الذى يضمه للاستعارة الحسة في الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف (القاهرة، ١٩٦١) ج ١، ص ٢٤٥ - ٢٤٦، ٢٧١، ٢٧٥.

٦٦ - انظر: دراسته للبيت ولأمثلة أخرى في دلالات الإعجاز، طبعة محمود محمد شاكور، مكة الخاخي (القاهرة، ١٩٨٤) ص ٣٧١ - ٣٧٤.

٦٧ - انظر. دراستي لهذه النقطة في: في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧، ص ٥٧ - ٥٨.

٦٨ - لمزيد من التفصيل الدراسة المتميزة التى قدمتها أسيمة درويش لـ «هذا هو اسمي» في مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ودراسة خالدة سعيد الرائدة للنص نفسه التى أشير إليها في إشارة ٨٥ يلى.

٦٩ - النص كاملاً في مرجع سبق ذكره ص ١١ - ١٩.

٧٠ - أغاني مهبّار الدمشقي، ص ٢٨، ١٥، ٥٦ على التوالي.

٧١ - كمال أبو ديب «دراسة نبوية في شعر البياتي: قمر شيراز»، الأقلام، ع ١١ (بغداد، ١٩٨٠) ص ٢٠ - ٤٢.

٧٢ - ديوان عبد الوهاب البياتي، ج ٣، دار العودة (بيروت، دتأ) ص ٥٠٣ وما يليها.

٧٣ - صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٥.

٧٤ - في مرجع سبق ذكره، ص ١٦٧.

٧٥ - التى نشرت في مواقف، ع ٣٠ - ٣١ (بيروت، ١٩٧٥).

٧٦ - من النص «أوراق الجاحظ الصغيرة» في المسيرة، ع ٣ (بيروت، ١٩٨٠) وقد أدرج النص فيما بعد في انتصارات، دار الفارابي (بيروت، ١٩٨٢).

٧٧ - نشر النص الأول بعنوان مختلف فيما بعد هو نشيد صوت. وسينشر النصان معاً في كتاب مستقل يحمل العنوان: القصيدة والقصيدة في المرأة.

٧٨ - في مجموعته التى تحمل هذا العنوان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (بيروت، ١٩٨١).

- ١٢٦ - عبد العزيز المقالح، «مروية عصية لملك بن الربيع» في مرجع سبق ذكره، ص ٦٢ - ٧٠. القلوع المقتبس ص ٦٤.
- ١٢٧ - أستخدم هذه المصطلحات لكي أجنب نفى الإيقاع عن قصيدة الشرا ولعل تقديم مفهوم النظام الوزني للتمييز بين ما اعتبر موزوناً وما اعتبر غير موزون أن يكون أكثر دقة. وراجع التسميات التي أقمستها بين الوزن والإيقاع في البنية الإيقاعية للشعر العربي، الفصلان الرابع والسادس، ثم في الشعرية، خاصة الفقرات ٣٢، ٣٤، ٤١.
- ١٢٨ - راجع: أوراق الجاحظ الصغيرة.
- ١٢٩ - النص في مرجع سبق ذكره، ج ٢، ص ٢٨١.
- ١٣٠ - راجع. بلورته للمفهوم في *Method in the Sociology of Literature*, English translation by W.Q. Boelhower, Blackwell (Oxford, 1980).
- ومناقشة جمال شحيد له في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد (بيروت، ١٩٨٢). وقد أخبرني المؤلف أن الخطأ في العنوان يعود إلى دار النشر والدقيق طبعا هو «البنيوية التكوينية».
- ١٣١ - راجع. مناقشتي للحركات الدينية في الوطن العربي ومستقبلها في *Cultural Creation in A Fragmented Society* "المتضمن في كتاب:
- The Next Arab Decade: Alternative Futures*, ed. by Hisham Sharabi, Westview Press (Boulder, Colorado) and Mansell Publishing (London) 1988, pp. 160 - 181.
- وقد ترجم البحث إلى العربية بعنوان غير دقيق هو «الإبداع الشفائي في مجتمع مجزأ» ونشر في العقد العربي المقبل: مستقبلات بديلة، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت، ١٩٨٦) ص ٢٠٣ - ٢٢٨.
- ١٣٢ - وقد يكون ظهور مرحلة شبه متخصصة تحمل عنوان الفكر الديمقراطي حديثاً أفضل تعبير عن هذه الظاهرة. والمجلة فصلية تصدر في قبرص وهي الآن في عددها التاسع. وقد تستحق هذه الإشارة تعليقا إضافيا يكتب الآن أثناء إعداد الصيغة الثالثة لهذا البحث في تشرين الأول ١٩٩٣، هو أن تجارب جديدة في الحكم تسمى ظاهريا على الأقل إلى اكتساب طابع ديمقراطي قد حدثت (الأردن واليمن) وأن المجلة المذكورة توقفت عن الصدور!!!!!! والتذير أحيانا كالبشير. وشبهه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في كل ناد.
- ١٣٣ - الذي أبلوره في كتاب قيد الإنجاز. راجع: إشارة (٣) أعلى.
- ١٠٣ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت، ١٩٨٤).
- ١٠٤ - في الموجة الجديدة المشار إليه في إشارة (٨٢) أعلى، ص ١٥١ - ١٥٥.
- ١٠٥ - الجواهري، دار توفيق (الدار البيضاء، ١٩٨٩).
- ١٠٦ - دار الآداب (بيروت، ١٩٨٨).
- ١٠٧ - أغاني مهيار الدمشقي، ص ١١.
- ١٠٨ - جميع العبارات المقتبسة هنا من «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» في مجموعة هذا هو اسمي، صياغة نهائية، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٨) ص ١٥، ١٥، ١٤، ٢٠، ٢٠، ٢٢، على التوالي.
- ١٠٩ - ص ١٤، ١٦، ١٠، ١٦، على التوالي.
- ١١٠ - ريشار ملحم، مواقف، ع ٢٥/٢٤، (بيروت، ١٩٧٢ - ١٩٧٣).
- ١١١ - أغاني مهيار الدمشقي، ص ٦٩.
- ١١٢ - الجواهري، ص ١٧.
- ١١٣ - السابق، ص ١١٥.
- ١١٤ - راجع بحثي «لغة الغياب في قصيدة الحدادة»، الذي نشر في قسمين في الفكر الديمقراطي، ليماسول، ع ٣، ص ١٩٨٩ وع ٨ خريف ١٩٩٠. كما نشر كاملا في فصول، مج ٨، ع ٣ - ٤ (القاهرة، ١٩٨٩).
- ١١٥ - ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة (بيروت - ١٩٨٦) ح ١، ص ٣٥٥، ٣٩٤.
- ١١٦ - دار العلم للملايين (بيروت، ١٩٧٤).
- ١١٧ - في مرجع سبق ذكره، ص ٨٧ - ١١٦.
- ١١٨ - في مرجع سبق ذكره، ص ٥١ - ٥٥.
- ١١٩ - السابق.
- ١٢٠ - راجع النص كاملا في الشوكة النفسية، دار الآداب (بيروت، ١٩٨١).
- ١٢١ - السابق.
- ١٢٢ - أحمد طه، «مقام السكنية» مواقف، ع ٥٦ (بيروت، ١٩٨٨)، ص ٩٤، ٩٣.
- ١٢٣ - «الدهشة الأميرة» في الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٤٣٦.
- ١٢٤ - السابق، ص ٤٥٣.
- ١٢٥ - في أوراق الجاحظ الصغيرة.



الخطاب الشعري الحديث

من اللغوى إلى التشكل البصرى

رضا بن حميد*

أفضل هدية قدمها ياكبسون للأدب - على حد تعبير رولان بارت - هي «وصله الشعر باللسانيات»، فكان البحث فى الوظيفة الشعرية التى ترتبط بتشكيل الرسالة وتكون فيها هذه الرسالة غاية فى حد ذاتها وموضوعا للبحث والدرس.

وتتولد الوظيفة الشعرية عن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف وهذه الوظيفة فى منظور ياكبسون ليست الوظيفة الوحيدة فى فن الكلام، ولكنها الوظيفة المخصصة، المهيمنة والمحددة لوجود النص^(١).

١ - سمات اللغة الشعرية

إذا كان الكلام العادى أحادى الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة - إلا فيما ندر من استعمالات مجازية - فإن النص الشعرى خطاب مثقل بالرموز، متعدد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاء وطاقت اللغة التعبيرية وقدرتها على إنتاج المدلولات، لذلك ظل بول فاليرى P. Valery يردد أن الشعر

انجذبت القراءات الحديثة منذ مطلع هذا القرن إلى الاهتمام بالظاهرة الأدبية، مفيدة من منجزات اللسانيات عامة ومن النتائج التى توصلت إليها المناهج الحديثة، ولاسيما المناهج السيميائية والمناهج الشعرية التى أعادت الاعتبار إلى النص وجعلته منطلقا لها وغاية فى الوقت نفسه، تبحث فى قوانينه الداخلية التى تنظم ولادته، وفى العلاقات الظاهرة أو الخفية بين عناصره، وتذهب إلى إبراز خصائصه النوعية، تلك الخصائص التى تصنع فرادة النص الأدبى، ولن يكون ذلك إلا بدراسة السمات التى تجعل من رسالة ما نصا فنيا، كما ذهب رومان ياكبسون (Roman Jakobson) أبرز مؤسسى الشعرية الحديثة، حين تناول موضوع الشعرية فى إطار الإجابة عن السؤال التالى: «ما الذى يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»، ووصل النصوص الأدبية باللسانيات، بل لعل

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القيروان، تونس.

لون من الرقص بالكلمات ونظام من الأفعال لها هدفها في حد ذاته،^(٢) وفعل ينزع إلى البقاء في ذاكرتنا بما يشيره من انفعالات على خلاف الكلام العادي الذي يذهب إلى التلاشي بمجرد تحقق الإبلاغ.

وعلى حين يبقى النثر - في أغلب تجلياته - موصولا إلى مرجعه، فإن الخطاب الشعري غالبا ما يذهب في اتجاه مفارق للواقع بفعل اللغة التي يجعلها مادة أساسية في تشكيل عالمه ويضيف عليها حياة جديدة.

وإذ إن النص الشعري فعل كلامي بالأساس، فإنه يتجه إلى توظيف العلامة اللغوية في مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والرمزية المختلفة، فإذا النص نسيج كلام، وحوار بين العلامة والعلامة، وإذا اللغة الأداة والجوهر، فهي أداة لتبليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المؤلف بيننا أو الخطاب العلمي، أو الخطاب القضائي، الذي من المفروض أن يفهم دون لبس، ولكنها أيضا تمتع بوظيفة في ذاتها بما تنتجه من تراكيب وصور وأخيلة ودلالات حافة.

فالشعر خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح، يوحى، يأبى أن يفصح عن ظاهره أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراه بمعن في التخفي والتكتم والخداع وراء شعرية الكلمات.

مخادع هو النص، ظاهره يخفي باطنه، يتخطى المؤلف وينهض في مقابل النثر خطابا يتجاوز الظاهر والسطحي لينفذ إلى الأعماق والدواخل، ويمكن أن نفيذ في هذا الغرض من المقارنة التي عقدها جان ميشال آدم J.M. Adam بين الشعر واللاشعر اعتمادا على تحديدات جان كوهين J. Cohen ورأى فيها أن لكل منهما استراتيجية، فالشعر يتميز بجملة من الخصائص التعبيرية بفضل طابعه الوجداني وكثافته وميله إلى الغموض على خلاف اللاشعر الذي يتصف بالوضوح والحياد في التعبير ويرتبط بالفكر ويهدف إلى الإبلاغ والإعلام^(٣).

وفي هذا الإطار تتحرك اللغة وتنهض من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء في عالم فاجع، لتؤسس كيائها وخصوصية ذاتها التي تنبع من خصوصية قولها، وتقدم تشكيلا جديدا

للعالم والأشياء ينفصل عن الواقع ويذهب في اتجاه أفق يبقى على احتمالات القراءة وكثرتها، ويحملنا إلى تعدد المدلولات التي تظل تنتظر قارئاً يحبرها من قيدها، ويقف على طاقتها الخبيثة، وأبعادها ورموزها، بل إن ولادة النص - كما نراها - تبدأ في اللحظة التي تمارس فيها اللغة الشعرية سلطتها الرمزية، وتنتفع على إمكانات جديدة، فتقول وتعبّر على نحو مستحدث، وتمارس تأثيرها السحري في المتلقي، حتى لكان الهدف من الخطاب في بعض الحالات هو اللغة ذاتها، لذلك لم نعد نتكلم اليوم كثيرا عن حضور الشاعر بقدر ما بتنا نتحدث عن النص في علاقته بمثليته، حيث تغدو القراءة ضربا من الجدل بين القارئ والمقروء. وما حضور النص إلا حضور للغة التي تنشأ في فضاء مخصوص من التعبير، تعصف بمعقولة الأشياء، تبنى قولها الخاص قولاً يحكي ذاكرتها «ذاكرة تمتد بغموض وسط دلالات جديدة» كما ذهب إلى ذلك رولان بارت R. Barthes^(٤).

وبفعل هذه الخصيصات التي تميز الخطاب الشعري تجي الألفاظ والتراكيب والأشياء في غير سياقاتها الأصلية وهي إذ تقوم على التقابل والتضاد فإنما تحكمها الانزياحات الاختلافية (Ecart différentiels) التي تسم الخطاب الشعري، ولا تظهر في خرق أنظمة اللغة المتعارف عليها فحسب، وإنما أيضا داخل الأبنية النصية ومن خلال العلاقات التي تنسجها الألفاظ فيما بينها من ناحية وبين السياق من ناحية ثانية مما يفضي إلى تخطي العلاقة الأيقونية (iconique) بالمرجع وإلى ضروب من الإشارات البعيدة. ويقدم لنا الخطاب الشعري الحديث أمثلة متعددة عن هذه الانزياحات، يمكن أن نذكر من بينها هذا المقطع لسعدى يوسف من قصيدته «الأخضر بن يوسف ومشاغله»:

رجال الجوازات خلف مكاتبهم

يعلكون النبذ الرديء

وكان جواز السفر

يُطالعهم واحدا، واحدا...

بين اختتامهم والنبذ الرديء^(٥)

بين عروقي وبين النقابات حين تحطم أبوابها
جدولا: إن الماء يبدأ والمد يعلو.. وتبدو
جذور النخيل (٧).

تبرز في هذا المقطع - الذي يحيلنا على لون من
التشكيل السردى - جملة من المفارقات وذلك لاختلال
العلاقات المنطقية بين عناصر الصورة وبسبب طمس العلاقة
الأيقونية بالمرجع حيث يخرج الدم والعروق والنخيل عن
دالاتها الأصلية ويستدعى الدال الواحد أكثر من مدلول. وإذا
كان التشبيه يسمى - عادة - إلى التقريب بين طرفي الصورة،
ويؤلف بين ما تباعد، فإنه هنا يخرج عن السنن البلاغية
المألوفة ويوقع الاختلاف وبضاعف من التباعد متجها نحو
الغربة، وإلا فكيف يتخلى الدم عن لونه الطبيعي ويستحيل
أبيض بكل ما يحمله البياض من تنافر مع اللون الأحمر،
ولماذا استعمل الشاعر اللون الأبيض الذي قد يحمل أكثر من
دلالة؟ ثم ما علاقة الدم بالجذور والنزل والنقابات؟

الحق أن هذا المقطع لا يستسلم لقارئه يسر لما يحويه
من مفارقات، ويعيش المتلقى لذة القراءة ممزوجة بحيرة
البحث، ويحاول أن يبحث عن الانسجام الذي يختفى وراء
التنافر والتقابلات والأضداد. وفي بحثه يكتشف أن هذه
العناصر وإن تباعدت ظاهريا فإنها ترجع إلى معاجم ثلاثة
(الزمن، المكان، الانتماء)، يجمع بينها جهاز موحد هو
السفر في الزمان والمكان، بحثا عن الانتماء الذي يتجسد من
خلال النقابات رمزا للنضال أو المياه والنخيل والجذور،
بوصفها عناصر من عالم الطبيعة التي تخرج ههنا من
صمتها وتغدو رموزا للحياة والإخصاب، وتقرن بالمد الذي
يمثل حركة التطلع إلى الزمن الآتي ويتجاوز الغربة التي تظهر
من خلال النزل التي تأوى زائريها في المساء، ثم إن النخيل
يستحيل صورة للشاعر الذي تمتد عروقه ضاربة في الأرض،
حيث يكتسب الانتماء عمقه ويرتبط التاريخ الفردي -
منذ أكثر من عشرين سنة - بالتاريخ الجماعي.

وقد يتراءى الغموض وتعقد الصورة بدرجات أعمق في
قصائد أدونيس كما هو الحال في المقطع التالي من قصيدته
الشعرية «فارس الكلمات الغريبة» التي وردت ضمن ديوانه
(أغاني مهيار الدمشقي):

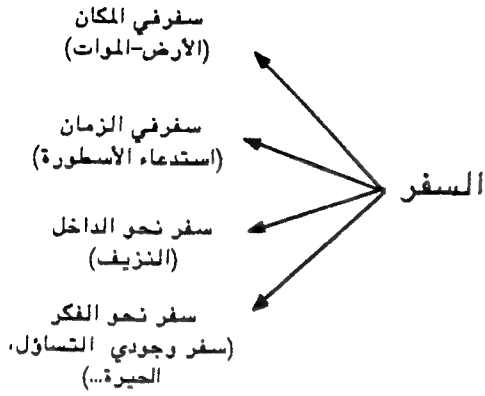
في هذا المقطع يستوقفنا السطر الشعري التالي: «يملكون
بيد الردى» بما يتضمنه من مفارقات عجيبة في إطار
ملاقة بين النبيذ، وهو من معجم السوائل، وفعل «علك»
الذي استعمل بدل فعل احتسى وينهض هذا الانزياح على
بدأ التحويل الذي ينتقل بمقتضاه فعل «علك» من دلالة
أصلية في المعجم التي تفيد مضغ الشيء ولوكة وتقليبه
منه ويسر بين فكى الإنسان إلى مدلول جديد ناشئ عن
سياق يحملنا إلى معنى شعورى، مؤكدا الحركة الرتبية -
شرب اليومى - الذي بات فعلا يوميا ووجها لمعانة «رجال
لجوازات» التي لا تقل عن معاناة الأخضر بن يوسف،
شخصية القناع التي يختفى وراءها الشاعر. أليست الخيبة
ههنا تصيب السجان كما تصيب السجين وتستحيل شرابا
وميا وفعلا يغيب الذات؟ ثم إن النبيذ الردى يصبح علامة
على هذا الزمن الردى الذي نعيشه شخصية الأخضر بن
يوسف في ظل الوضع العام الذي يفرضه «رجال الجوازات»
الذين يقتصبون الحرية الفردية ويحكمون المراقبة.

٢ - اللغة الشعرية والغموض

بعد الغموض خصيصة للنصوص الشعرية الحديثة.
يذهب رومان ياكبسون في اتجاه أعمال إمبسون
W. Empson، ويرى أن الغموض هو «الصفة الداخلية
لوشيجة التي لا يمكن أن تمحى من كل رسالة تتمحور
حول ذاتها» (٦) ويتحدد الغموض بمدى قدرة الملفوظ على
لاستجابة إلى أكثر من قراءة وتأويل، ويتجلى الغموض في
ستويات عدة من النص كالمستوى المعجمي أو التركيبى أو
بلاغى.

وإذا كانت الظواهر البلاغية القديمة تحافظ على لون
مخصوص من العلاقات بين أطراف الصورة، وعلى ضرب
من تناسب المنطقى، فإن الصورة في الخطاب الشعري
لحديث تذهب في اتجاه مفارق يقوم على الغموض والتنافر
بين عناصرها فتبدو الصورة «غائمة» كما يظهر في هذا
نقط من قصيدة «المسافة» لسعدى يوسف:

قبل عشرين عاما، أتيت مساء إلى نزل بالمدينة
كان دمي مثل ماء الينابيع أبيض.. هل كنت أسمع



تولد عيناه
في الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف
تولد عيناه،
تولد عيناه
في الأعين المطفأة الحائرة
تسال عن أريان،
تولد عيناه
في سفر يسيل كالنزيف
في جثة المكان
في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت -
تولد عيناه (٨)

لفتنا هذا المقطع كما لفتت القصيدة بأكملها بعض الباحثين مثل محمد خطايي في كتابه (لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب)^(٩) لما تحويه من مظاهر فنية وتوالد للمدلولات نتيجة فعل الغموض واستدعاء نصوص غائبة مثل نص الأسطورة (أسطورة سيزيف وأريان)^(١٠) هذه النصوص الغائبة التي تخكى جدل الوجود والعدم، أو الحياة والموت.

كما يترأى الغموض أيضا في استعمال الشاعر بعض الظواهر البلاغية كالتشبيه (سفر يسيل كالنزيف)، والحجاز (تولد عيناه)، والاستعارة (الصخرة المجنونة، الأعين المطفأة الحائرة، سفر يسيل ...)، ويقوم هذا المقطع على السفر، فهو سفر في الزمان من أجل استحضار الأسطورة وامتصاصها وتخويلها للدلالة على وضع معاصر، وهو سفر في المكان يترأى من خلال استدعاء العالم في وجهيه: وجه سلبي وهو المكان - الموات (جثة المكان)، ووجه يصور العالم وهو في حالة تشكل وولادة. ويتخذ لفظ السفر أبعادا متعددة تترأى لنا كالاتي :

وتتكشف مدلولات السفر ويغدو الدال مستقطبا كل الدوال الأخرى، يحكى قصة الإنسان، قصة الرحيل الدائم، والإصرار على المقاومة رغم ما في الوجود من قهر ومحاولة لسلب الإرادة. فهل بإمكان الشاعر أن يفلت من الأرض - الموات أم أن مصيره هو مصير سيزيف وأريان؟! واللافت حقا هو هذا الانزياح المتولد عن اقتران فعل «يسيل» - وهو من معجم السوائل - بالسفر الذي كان بالإمكان أن يستدعي أفعالا أخرى من معجمه مثل فعل «سار» أو بعض مرادفاته. وفي الظاهر ليس هنالك علاقة بين «السفر» و«يسيل» ولكن في الباطن هنالك أكثر من صلة، فهما يلتقيان من حيث الانتقال في المكان، ثم إن السفر سرعان ما يذهب في اتجاه الذات ويستحيل نزيفا داخليا، وهو ما يبرر هذا الاستعمال.

هكذا يتنامى فعل الغموض، ويفتح أمام القراءة إمكانات عدة. ولكن ألا نخشى أن يصبح الغموض عنصرا معرقلا للقراءة يميل إلى الإبهام، ويصبح النص الشعري الحديث - تبعا لذلك - قولا مقفلا؟

هنا يتحتم علينا أن نفرق بين الغموض بوصفه فعلا إبداعيا مفارقا للخطاب العادي، وطاقة إيجابية لتوليد المدلولات وتكثيف الإيحاء والإبهام الذي يميل إليه بعض الشعراء الذين اهتموا أساسا بلعبة الأشكال والألغاز، وذهبوا شأوا بعيدا في التعقيد والإلغاز وطلب التجديد باسم الحداثة مما جعل العلاقات بين أطراف الصورة الشعرية غائمة مفككة إلى درجة يغدو فيها المتلقي عاجزا عن فك الرسال اللغوية وتبين مستوياتها وأبعادها^(١١).

ـ التشكل البصري : قيمته وخصائصه

تشكل العلامة اللغوية مكونا أساسيا للخطاب الشعري حديث، كما أسلفنا القول. غير أن القراءة تواجه في بعض جارب الشعرية لونا مخصوصا من القصائد تعتمد علامات يرلفظية وتستعين بإمكانات الطباعة التي تمثل « علامة سلامات » في النص، وتعتمد طرائق جديدة في التعبير نويغات لم تألفها العين من قبل توجه الملقى وتفرض عليه با مخصوصا من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص، نى هذا الإطار تنتزل القراءة البصرية وتكتسب مشروعيتها ن خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التي تمثل تصورا عينا للكتابة، إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام، وإنما تت أشكالها وتحليلاتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها معمار الصفحة محط اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة بصرية.

ولئن فتحت هذه القراءات حقولا جديدة في البحث التأويل فإنها لم تحظ بالعناية ذاتها التي حظيت بها لعلامات اللغوية، إلا فيما ندر من الباحث العربية (١٢).

وبعد التشكل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب لشعري الحديث ودالا ثريا بوجه فعل التلقى، استنادا إلى دوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتا بل بوصفه صيفا متحولة، تنتظم وتشغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة.

ولا يمكن للمتلقي أن يستكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثل كلية صورته، « الطباعية »؛ ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناء الصوتية والمعجمية والتركيبية، بل إن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيرا ما تجسد منزلة (statut) الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى كما ذهب إلى ذلك جاك أنيس Jacques Anis :

« عندما نتحدث عن المرئي المقروء (Visibité) نفترض أن الأشكال الخطية ليست جسدا غريبا عن النص أو مجرد وسيط شفاف عند تفكيك

الرسالة وإنما هي أجساد دالة مندمجة في التشاكلات النصية» (١٣)

وتأسيسا على ذلك يرى أنيس أن الخطيبات (calligrammes) مثلا ليست نصا يضاف إليه رسم، كما أن البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينضم إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلي متكامل يسهم في ضخ المعنى.

وإذا كان التشكل البصري مهماً على مستوى إنتاج الدلالة، فهو مفيد في تمييزه بين الأجناس رغم ما يوجد بينها من تداخل في العصر الحديث، فتفضضة النص (Sptialisation) تعد ظاهرة أو قل سمة تمييزية تتصل بالإفادة من وجهة نظر سيميائية بها تتميز القصيدة الحديثة عن الرواية والخطاب الصحافي لاحتوائها جملة من السنن المركبة التي تشتغل على مستويين :

ـ مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى اليسار والتشكل الخطي للتوزيع، وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفرية في تفضضة النص.

ـ مستوى ثان يمثل درجة أعلى في التفضضة ويذهب في اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنويغات الطباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدال البصري.

على أن ذلك لا ينفي تمييز بعض النصوص الروائية الحديثة التي انخرطت في الأخرى في جماليات التشكل البصري واهتمت ببناء الفضاء عبر أشكال بصرية مختلفة كما هو الشأن في رواية (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم أو (الوشم) لعبد الرحمان مجيد الربيعي التي وصل فيها تنويغات الخط بزمنية القص، أو (دهاليز الحبس القديم) للحمداني حميد التي وظف فيها بعض التنويغات الطباعية لشد القارئ، كالكتابة بحروف غليظة تخللت جل الفصول واختفت فقط من الفصل العاشر والحادي عشر والرابع عشر والخامس عشر، وقد اختص هذا النوع من الكتابة بفعل التذكر ولحظات الاسترجاع، هذه اللحظات التي مثلت فترات مخصصة من حياة الشخصية ووجدت امتدادا لها في

٤ - لعبة البياض والسواد

يهتم عدد كبير من القصاصات بانتشار النص على بياض الورقة بكلماته ومساحاته وعلامات الترقيم فيه، هذا الاهتمام لا يذهب إلى تنزيل الكتابة في حقل متقدم من حقول التجريب والتحديث فحسب، وإنما يذهب أيضا إلى توزيع البياض والسواد توزيعا منسجما في البنى العميقة يحمل الكثير من الدلالات، لذلك فمن الصعب إغفال هذا الجانب أو التقليل من قيمته، ذلك أن البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، بل قل هو الهواء الذى يتنفسه النص كما ذهب إلى ذلك بول كلودال Paul Claudel، أضف إلى ذلك أن البياض قد يصبح دالا بصريا يوجهنا في تحديد مقاطع النص الشعرى التى تنظم معمار القصيدة وتبرز في شكل تفضئة قوامها الانتظام والتكرار. كما أن البياض يحلنا على تعدد فضاءات النص سواء كانت لغوية أو طباعية، تصويرية أو ثقافية، إذ لا يمكن فى التجارب الشعرية الحديثة، ولا سيما فى القصائد البصرية أن نتناول الكلام بالتحليل، دون أن نهتم بفضائه ومظهره وأشكاله المرئية، كما أن الاهتمام بالشكل البصرى يبقى منقوصا ما لم يقرن بالكلام وعلاقته بالسياق.

ثم إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعى إلا فى تعالقه مع السواد، إذ تفسح الصفحة بوصفها جسدا مرثيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً يتجه إلى حاسة الإبصار ويوجد فى صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكيلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التى تبدو فعلا متخارجاً عن النص.

وكثيرا ما يحملنا الإيقاع البصرى إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة، لحظة متفردة فارة من زمنيته، متلاشية فى بياض الورق.

وفضلا عن ذلك، فإن البياض تحكمه أكثر من دلالة وتتحدد معانيه حسب السياقات التى يرد فيها، فقد يكون أحيانا طرفا فى لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحد الشاعر من

حاضرها. وبالإضافة إلى ذلك فقد تواترت فى هذه الرواية البياضات والفراغات والعلامات الطباعية التى تفصل بين المقاطع، والنقاط والفواصل التى قد تستقل أحيانا بسطر كامل من الحوار وتكشف عن لون مخصوص من الحوار الصامت (١٤).

ونجد هذه الخصوصيات نفسها فى الشعر؛ فلئن كانت القصيدة التقليدية لا تخفل بالتشكيل المكانى وتخضع لتشكيل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية، فإن القصيدة الحديثة منحت ظاهرة تشكل النص البصرى اهتماما خاصا، وحاولت جاهدة الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساسا على التلقى السماعى، وتجربة كل الطرائق الممكنة مدفوعة بالرغبة العاتية فى التجديد وتجاوز سلطة النموذج وارتداد مناخات جديدة ومساحات لم تألفها العين من قبل، فأصبحت أمام لون جديد من الرسائل التى تفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها، حتى لكان النص الشعرى لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان أو لنقل هى صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة.

ونحملنا القراءة البصرية إلى جسد النص فإذا بنا أمام نصين، العنوان وقد كتب بخط مغاير، واحتل موقعا متميزا بوصفه نصا أصغر (micro - texte) يقوم على وظائف ثلاث حسب شارل جريفال Ch. Grivel (١٥)، إذ يحدد، يوحى ويمنح النص الأكبر (macro - texte) قيمته، ويضيف إلى ذلك رولان بارت بعدا جديدا، فيرى أن العنوان يفتح شهية القراءة (la fonction apéritive). ونص ثان، هو نص القصيدة التى تعتبر جسدا مرثيا وامتداداً للعنوان بما تتضمنه من علامات لفظية أو غير لفظية تشتغل وتتعلق فيما بينها لتفضى إلى الدلالة.

وتأسيسا على هذا البعد العلائقى يسطر العنوان ظلاله على النص، ويحدد هويته، فيوجه عملية التلقى، ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر، إلى عالم متموج منخرط فى فضاء مكاني إيقاعه البياض والسواد.

لسواد، بصفته لونا مضادا له وصنوه العكسي، فيقلص من مكانات التعبير واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت بينما يمثل السواد الخزان الحاوي لكل الأشياء الحامل للحياة والإخصاب^(١٦).

وقد يتخذ البياض أبعادا أخرى كما هو الشأن في نصائد سعدى يوسف الذي بدا اهتمامه بالتشكل البصري مخصوصا منذ أعماله الأولى وقد اختار لها عنوان (نصائد مرئية) كما أنه نشر نصح « قصيدة تركيبية » مصحوبا برسم للمناضلة الزنجية أنجيلا، واعتنى في جل ما كتب بطريقة تنظيم الكلمات وعرضها على الصفحة .

في عالم سعدى يوسف يحى البياض مقترنا بنقطتين أو أكثر، وقد يمتد ليشغل سطرا أو سطرين أو ثلاثة أسطر، ويفصح عن المسكوت عنه ويستحيل بنى صامتة تخفى وراءها جملة من البنى الناطقة، وتكشف في الأثناء الأفكار الجبسة والرغبات الممنوعة بفعل ضغوط الواقع، وهى بهذا تمنح القارئ حرية أكبر فى التأويل وتجعله يبحث ويشارك فى فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعانى الحافة، ويترأى هذا البياض فى نصوص عدة لسعدى يوسف. عندها تستحيل القصيدة جسدا مرئيا، وتفكك ترابطاتها النظمية وتتواتر الفراغات والتقطعات كما هو الشأن فى نصح « قصيدة إلى وائل زعيتر »:

عنيا لفلسطين، خبزاً لأطفالها ... كنت

فى غرفة بأزقة روما

وفى شرفة بالكتاب الذى كنت تقرأ ...

أى العذوبة كنت

وأى العذاب ...

وأى بلاد تخيرت حبك فيها؟

.....

.....^(١٧).

هكذا تتكثف النقاط وتقرن بالاستفهام الذى يصور حيرة الشاعر، وتغدو النقاط الموصولة إلى مساحات من البياض علامة دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن

التعبير، فإذا البياض هنا على صلة بينية اللاوعى، يفصح لظى المعاناة، حينما يرحل وائل زعيتر ويترك الشاعر وحيدا يواجه الصمت والذكريات الحزينة.

وقد تظهر أشكال أخرى لاستغلال البياض كما بدا ذلك فى قصيدة « الساعة الأخيرة » التى تستحيل فسيفاء نصوص، كل نص فيها يستقل بذاته، بل إن التشظى يصيب المقطع الأول الذى يحمل عنوان « فلسطينية كانت »، فإذا بنا أمام نصوص لوحات (تل الزعتر، تلفزيون، مجند، دولة، المدينة، أشخاص، رقيم بابلي)، تظهر جميعها على ارتباط بتل الزعتر الذى يقى الخيط الرفيع الرابط بينها .

ثم إن هذه النصوص تحمل تجربة متميزة فى إطار استعمار فضاء الصفحة وتوظيف لعبة البياض والسواد وفق أشكال جديدة فيتقدم السواد حيناً:

فاختبئوا ...

وفى سجداتنا اختبئوا

وتحت نجوم من قادوكم اختبئوا

وفى الصحف التى سطرتم اختبئوا^(١٨)

وقد تذهب الكتابة فى اتجاه التوازي حيناً آخر، كما يتجلى فيما يلى ، مما يولد نوعاً من التناظر بين الأسطر الشعرية :

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،^(١٩)

يتنامى البياض ليكتسح النص، يجعل من الكلمات شظايا فى فضاء التلاشى فتتفصم الترابطات النحوية وتقلص مساحة الجملة شيئا فشيئا لتتصغر فى كلمتين ثم فى لفظ (morphème) وتفضى إلى لون من الاحتباس (l'aphasie) تكشف عن لاوعى الذات المتلفظة حيث يصبح التواصل مستحيلا بفعل الكبت وعجز اللغة عن التبليغ، فإذا النص يحملنا إلى ضرب من الإيقاع النفسى يفصح عن ضنى الكتابة .

ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً

وها هي شمس القرى

ها هي ..

ها هي ..

ها ..

هي .. (٢٠)

في هذا الفضاء التشكيلي الذي ينحصر فيه السواد ويقتصر فيه توتر النص بتوتر الذات لحظة غروب الشمس ورحيلها بما يحمله من أبعاد درامية، نجد أنفسنا أمام تماثل جديد بين تقدم البياض وعدم اكتمال الجملة تركيبياً، فتتقلص مساحة الكتابة وتتقطع أوصال الجملة وتنتهي بمقطع طويل هو بمثابة زفرات يطلقها الشاعر، ونجد صدى لهذا كله على مستوى البنية الإيقاعية والدلالية وخاصة البنية النفسية.

وكلما تقدم البياض اتسعت حقول الدلالة، وأضحى أكثر أهمية وتعبيراً من السواد، فهو فضاء ينهض بوظائف مختلفة إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهو إلى جانب ذلك شكل من أشكال التلطف عبر الغياب، فإذا النص في صمته يتكلم ويعبر ويؤسس ضرباً جديداً من الشعرية، ألسنا هنا أمام قوة البياض التحقيقية (La performativité de blanc)، هذه القوة التي تحملنا من المقول إلى اللامقول ومن المعلوم إلى المجهول، فإذا بنا أمام مسرح يتخذ الصمت موضوعاً له كما ذهب إلى ذلك هنري ماشونيك في كتابه (نقد الإيقاع). والصمت ههنا ليس تقييماً للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفى، يوحى، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيراً عن التأمل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاء ومحاور مع القارئ تحمل من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية، فتغدو القراءة - تبعاً لذلك - حواراً عسيراً مع نص يلتهمه البياض وانخراطاً في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل

إنتاج القصيدة التي لم تكتب، أو لنقل إن القراءة هنا كتابة مضارعة للنص الشعري الحديث بكل ما تحويه من إضافة ونزوع إلى طرح السؤال وملء الفراغات وتبين المدلولات.

وإذا كان النص على تلك الحال من التوتر، فإنه لن يستقر على شكل ثابت، بل تراه يرحل باستمرار للإفادة من مظاهر مختلفة من التشكيل والهندسة، ولا غرابة حينئذ أن نستوقفك في بعض نصوص سعدى يوسف ظاهرة التأطير التي تحمل أكثر من معنى، وقد عدها ميشال بوتور Michel Butor^(٢١) «صفحة داخل الصفحة» تلفت انتباه القارئ وتشدّه إلى بعض المقاطع التي تكتسي أهمية خاصة، كما هو الشأن في قصيدة «منزل المسرات» وقد افتتحها سعدى يوسف بمقطع موطن من ملحمة جلجامش، أو في قصيدة «العمل اليومي» وقد قامت على ثنائية المقاطع المتحررة والمقاطع المؤطرة، وإذا بنا أمام نصين، نص إطار وهو نص الأغنية الذي يحيلنا على عالم الأحلام الموصولة بنزعة رومانسية تبرز من خلال المعجم (النبع، الماء، الزهرة، العشب)، غير أن هذه الأحلام سرعان ما تصادر وهو ما يوحى به التأطير. ونص متحرر، نص الشاعر الذي يحملنا إلى واقع مأزوم ترتد فيه الذات خائبة، ويستمر التوازي بين الشكلين البصريين عبر الاستدعاءات وفعل التذكر والتداعيات حتى يبلغ منتهاه في اتجاه امتزاج الحلم بالواقع وتعالق الشكلين واتحادهما في تفضة طابعها المميز الإطار الذي يصبح قيداً لا فكاً منه.

أما في قصيدة «البستاني» فيستحيل التأطير ظاهرة فنية تعكس فيفساء القصائد المتناثرة بين فضائين؛ فضاء نصي تحكمه الدوال اللغوية وفضاء تصويري يفرض على المتلقي جهداً أكبر ومرجعياً يواجه بها النص في صمته ويجعله يبحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المحكومة بإطار، والفضاءات المتحررة التي هي على صلة بالأرض والأشجار والمياه بصفتها رموزاً للإخصاب والحياة. فللفضاء التصويري تعبيرية ودلالاته الخاصة إذ اقترنت النصوص المؤطرة داخل القصيدة «نص فلسطين، نص سيدى بلعباس، نص الكآبة» بدلالات الفقد، فقد فلسطين، المكان - الأصل لا باعتباره فضاء جغرافياً فحسب، وإنما أيضاً باعتباره ذاكرة وتاريخاً وهوية. ومن هنا نفهم اهتمام الشاعر بأشجار البرتقال التي تستحيل علامة على الجذور الضاربة في أعماق الأرض:

الكتابة ويذهب باطمئنانه ويدفعه دفعا إلى طرح السؤال. وفي نص (موسم الموت) يستغل بنيس فضاء الصفحة على نحو جديد فيحتل الملفوظ حيزا في يسار الصفحة فاسحا المجال أمام نص مواز للبياض:

تجـمـعـنـا فـكان المـاء
نـخـلا وائـحنـيت لـكل زائـرة
تـناديـنا دوائـر وجـهـى الأوـلى
تـعـالت فـى صـفـوف المـاء
صـافـية يـزركـش صـدرنا بـعض
الكـلام تـسابق الـزيتـون بـين
صـراخـنا قـلنا وـكان الطـفل
يـدفع مـوته اقـتربوا، لـنا الـاعلام
هـل قـستـلوك هـذا يـومنا أبـدا له
سـرا طـريقـته فـمالك غـير أن
تـلهـو وتـضحـك مـن جـنون
الـحـرب يـاخـلى تـجاوب فـى
السـهول غـبارهم لـيت البـلاد
تـضيق حـتى نـشرب الشـاى
الـمنعـع ثم نـرحل فـى اتـجـاه
الموت

هذا الموت

هذا (٢٥) الموت

ونص البياض هذا يسعى إلى مجاوزة أبنية وعى المتلقى التى اعتادت الشكل المتناظر للكتابة أو شعر التفعيلة الذى يجعل من بداية السطور منطلقا للكتابة .

والحق أن هذا البياض الذى يستقل بذاته فى الحيز الأيمن من الصفحة يستدعى مساحات من الفراغ تحمّلنا إلى

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائما
وأحيانا يسير إليها بلا نجم
الأصدقاء الذين أحبهـم يفتحون له الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرة
إنه لا يحب البرتقال،
لكنه يحب أشجار (٢٢)

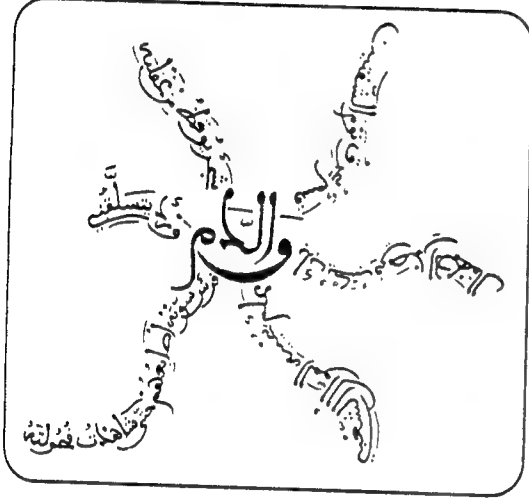
وما فقدان الأرض التى أحبها إلا ضرب من الموت المجازى لذلك تظهر مدينة سيدى بلعباس فى مقطع آخر وقد ارتبطت بالمقبرة، وإذا القصيدة تعيش صراعا بين الموت والحياة، وإذا الكتابة التى ارتبطت بدورها بالفقد تعبير عن هذا الصراع :

أى قصيدة يكتب؟
الهواء مختوم فى زجاجة
واللسان خشبة جففها الكحول . (٢٣)

وإذا كان الفضاء اللغوى يهتم بالقول والإفصاح عبر اللغة، فإن الفضاء التصويرى القائم على التأطير يسعى إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعا للمشاهدة. وأشكال التعلق هذه بين الفضائين اللغوى والتصويرى تظهر كذلك فى نماذج أخرى من الشعر العربى الحديث الذى استلهم أشكاله البصرية من التراث ومن فن الخطبات بالخصوص لتعدد أبعاد علاقتها بالنص؛ فهى ليست إعادة أو تكراراً كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وإنما هى إثراء للدلالة نظرا لطابعها العلامى المزدوج (٢٤).

ونرصد لما قلناه بعض نصوص محمد بنيس التى تعد نموذجا لكتابة تجريبية تحررت من سلطة المؤسسة الشعرية التقليدية لتؤسس نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوعة من البياض، تجى حيناً فاصلة بين السطور وحيناً آخر فى نهايتها، وهى أحيانا تتوسطها لتحدث وقفا بين عناصر الجملة الواحدة، يزدج بالمتلقى فى متاهة

الانفصال والتنوع فى حركة الأسطر بتكسير الخطية والنزوع إلى التمعج والتقلص والانحسار وتغيير الاتجاهات، ويظهر - تبعاً لذلك - إيقاع بصرى غير مألوف قوامه المشهد المرئى، وتتناوب الأشكال البصرية المقدمة فى الفضاء التصويرى عبر وفرة من الألفاظ الخالية غالباً من علامات الترقيم، هى فى مد وجزر بين العلاقة الأيقونية والتجريد، كما هو الشأن فى هذا النموذج (٢٦) :



ميتافيزيقا الكتابة وتحيلنا على الغياب، الغياب فى الموت الذى أضحى معطى حوله يتأسس الكلام، ومنه تنفذ إلى عالم البياض والتلاشى، لذلك ينتهى المقطع بهذا الصوت الذى يغيب شيئاً فشيئاً فى عالم الموت، ويجد هذا الغياب التدريجى صدى له على مستوى الدال البصرى الذى يحاكي حركة التدرج :

الموت

هذا الموت

هذا الموت

والطريف أن المقطع يفرغ الموت من مظاهر العنف ومن شحنته المأساوية (تلهو، تضحك)، فيحتفل به (شرب الشاي)، لكأن الموت ههنا فعل خلاص من جنون الحرب - القتل الذى لم يمس الفضاء والأحياء والأطفال فحسب (الطفل يدفع موته)، وإنما مس الذاكرة أيضاً، إنه صوت الرحيل إلى بنية الغياب، رحيل من جنون الحرب إلى جنون الكتابة، جنون دام.

٥ - جماليات الخط / جماليات الفضاء التصويرى

يفيد محمد بنيس من التقنيات الطباعة الحديثة وأساسا التشكيل « التيبوغرافى » للكتابة ليخرج نصوصه على الصفحة إخراجاً جديداً ويحصل على أشكال مختلفة من الكتابة كما يترأى فى نص (موسم الشهادة) الذى يعمد فيه إلى إبراز بعض المقاطع بخط مغاير، غليظ، حتى تبدو كأنها مجموعة من النصوص مستقلة بذاتها أو قل كأنها سيفساء نصوص .

وما إن نشرع فى قراءة ديوان (فى اتجاه صوتك العمودى) لمحمد بنيس حتى نجد أنفسنا أمام منظور جديد للإبداعية الشعرية تتمرد فيه الكتابة على انتظامها وفق طرائق أو سنن متعارفة، وتترك للمتلقى حرية القراءة التى تذهب بدورها فى أكثر من اتجاه. فعلى مستوى التركيب العلامى تشكل النصوص وحدات بصرية قائمة بذاتها مستقلة بمجال عرض خاص، مستلزمة شروط تقبل متميزة. ويقوم تركيب الفضاء النصى على بنية مخصوصة للخط المغربى؛ سمتها

ولقد رأيت معنى العيد فى هذه العلاقة الأيقونية محاكاة لتزييف همومنا المعاصرة، ونزيفنا معها (٢٧)؛ ذلك أن تعرج الكلمات وانفراطها من الكلمة المركز (الدم) يوحي بهذا التزييف .

أما فى نصه « هذه القصيدة المطاردة » الذى افتتح به مجموعته الشعرية (فى اتجاه صوتك العمودى)، فيوظف جملة من الأنساق التعبيرية، ويتناسل النص من الركن الأيمن فإذا بنا أمام فضائين، فضاء تتوزع فيه الكلمات فى شكل مثلث، وفضاء مخصص لفعل الأمر «أف» الذى كتب بحروف سمكية ويحجم أكبر ووضع فى حيز مكافئ يوحي بقيمة هذا الفعل الذى يتحرك فى فضاء عمودى من البياض، مستقلاً عن الأسطر الشعرية التى جاءت بدورها متمردة على تنظيم الأسطر المعهود ومنشدة إلى معمار جديد للفضاء يتوجه إلى المشاهدة قبل القراءة. وفعل « أف » بهذا

ثانية، هي لغة الصمت، لغة تتجاوز أحادية الدلالة وتحيلنا على تعدد القراءات بفضل طاقاتها الإيحائية، وبفعل الغموض وتنامي المسكوت عنه الذي يكتسى أهمية مخصوصة (٢٩)؛

تَفْتَحُ عِلْمَهُ
تَفْتَحُ مَرَّةً بَعْدَ الْبُكَاءِ



وَبَلَكَ قَصِيدَتِي الْإِلَهُ وَلَيْسَ لَوَانٍ
وَلَيْسَتْ جُلِيَّةُ الْمُؤْمِنِينَ فِي الْإِلَهُ لَوَانٍ
رَأَيْتُ الْعَيْنَ فِي الْإِلَافَةِ مَفْرُوسَةً شَتَبَةً
وَكَاثَتْ تِلْكَ قَلْبِي

خاتمة

توجه اهتمامنا في هذه الدراسة إلى الخطاب الشعري الحديث، وحاولنا أن نقف خلالها على أهم سماته، فانطلقنا من النظر في لغته بوصفها ظاهرة مخصوصة تهيمن على كل الضواهر الأخرى، وتذهب في اتجاه الانزياح باللفظ عن مداراته الأصلية. وكثيرا ما تتحدد شعرية النص بمقدار انحرافه عن القوانين اللغوية المتعارفة إلى حد صار فيه الغموض مجالا من مجالات الإبداع يشد القارئ والناقد على حد سواء.

غير أن الخطاب الشعري الحديث لم يعد مقتصرًا على العلامات اللغوية، وإنما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير وأشكال طباعية مستحدثة. وما كان ذلك إلا بسبب هيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها في عصرنا إلى درجة باتت فيها الصورة تنافس اللغة لتشكيل القصيدة تشكيلا جديدا ينفسي بنا إلى لون مخصوص من التلقي يقوم على تجاوز

التوزيع الفضائي إنما يكتسى أهمية مخصوصة، ولا غرابة ما دام هذا الفعل يفضي بنا إلى ضرب من التعالق بين الدال البصري والمداول الثقافي ويحيلنا على الوعي الممكن بوصفه دعوة للفعل، وتخطيا لمنطق السكون، وهو ما توحى به أيضا صيغة الأمر، وتقترب هذه الدعوة إلى الإفاقة بالحلم والكلمات التي تجي، حبلى بالرفض في فضاء المثلث المواجه لنضاء «أفق» كما يبينه المعجم اللغوي (وجهي يستيقظ، الحلم، الكلمات الطالعة، الضوء، أوراق الصحو...) (٢٨)؛



وقد يطفئ البياض على السواد في صفحة ما من صفحات هذه القصيدة فنجد أنفسنا أمام تركيب جديد للفضاء يتجاوز فيه النص الثبات أو الركون إلى أشكال محددة ويوجه القارئ إلى خصوصية النص والتجربة، ولا يمكن إذ ذاك أن نصل بين أجزاء السواد المتباعدة التي تشكل جسدا متشظيا إلا عبر قراءة دلالات البياض التي تغدو امتدادا

ولا غرابة أن تنمو العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعاً، أو بصفتها أداة.

جماليات القصيدة الكلاسية، بل إن الطريف حقاً أن مثل هذه القصائد أضحت مرجعاً يستلهم منه الرسامون أعمالهم وصورهم الفنية، كما هو الحال بالنسبة إلى تجربتي كمال بلاطة وضيء العزاوي.

الهوامش

- (١) انظر: Roman Jakobson: *Essai de Linguistique Générale*, Muinuit 1963, Tome I, Chapitre 11, p 220.
- (٢) جيرار جنيت G.Genette : حالة مزدوجة للكلمات، فالبيري وشعرية اللغة، تعريب مالك سلمان، مجلة كتابات معاصرة، المجلد الخامس، العدد الثامن عشر، أيار - حزيران ١٩٩٣، ص ٣٦.
- (٣) انظر الرسم البياني الذي وضعه جان ميشال آدم J.M. Adam لتوضيح التقابل بين الشعر واللاشعر. Ed. J.M. Adam: *Pour lire le Poème*. de Boeck-Duculot Bruxelles- Paris, 1986, p 24.
- (٤) رولان بارت: «ما هي الكتابة» تعريب محمد براءة، مجلة الكرمل، العدد الثاني، ربيع ١٩٨١، ص ١٢٨.
- (٥) سعدى يوسف: قصيدة «الأخضر بن يوسف ومشاعله، ديوان الأخضر بن يوسف ومشاعله، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار العودة، ط٣، بيروت ١٩٨٨، ص ١٧٢.
- (٦) انظر: Michele Aquien: *Dictionnaire de Poétique Librairie Générale Française*, 1993, p 50.
- (٧) سعدى يوسف: قصيدة «المسافة» ديوان: تحت جدارية فاتق حسن، الأعمال الشعرية، ص ١٤٧.
- (٨) أدونيس (على أحمد سعيد): قصيدة فارس الكلمات الغريبة، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٤، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٥٧.
- (٩) من الأبحاث التي انجذبت إلى دراسة الظواهر البلاغية وأثرها في إنتاج الصورة في هذه القصيدة يمكن أن نذكر دراسة محمد خطاي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٣٢٧ وما بعدها.
- (١٠) تحكي أسطورة سيزيف قصة عذاب الإنسان حينما يكرس جهده من أجل لاشئ، فقد حكم على سيزيف أن يحمل صخرة هائلة إلى قمة جبل، فيفعل ولكنه ما إن يشرف على الوصول إلى هدفه حتى تسقط الصخرة، ويواصل سيزيف حمل الصخرة عله بذلك يتخلص مما هو فيه من عذاب غير أنه لا يحقق هدفه.
- (١١) يمكن العودة في هذا المجال إلى محمد الهادي الطرابلسي الذي فرق بين ألوان مختلفة من الغموض يمكن أن نردها إلى نوعين: غموض الهدم وهو غموض يقصد منه التعمية والتضليل والالتباس، ويتولد عن قصور في الرؤية، وغموض البناء الذي يرجع إلى المدلول لا إلى الدال ويضيف على النص طاقات جديدة.
- انظر: بحوث في النص الأدبي، الفصل السادس: «من مظاهر الحدائث في الأدب... الغموض في الشعر»، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٨٨، ص ١٦٧ وما بعدها، كما سبق لعز الدين إسماعيل أن فرق بين الغموض والإبهام واعتبر أن الإبهام يتصل بالبنى التركيبية ويجعل الشعر قولاً مقفلاً على خلاف الغموض الذي يفسح للشاعر إدراكاً أبعد مدى.
- انظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٨١، ص ١٨٩ - ١٩٢.
- (١٢) يمكن أن نذكر من المباحث العربية التي اهتمت بظاهرة التشكل البصري للنص الشعري:
- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥.
- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٨.
- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩١.
- (١٣) انظر: Jacques Anis: *Visibilité du texte poétique*, in *Lan-gage Française*, n 59, Larousse 1983, p. 89.

- (١٤) لعمداني حميد: دهاليز الحبس القويم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- (١٥) يراجع: Ch. Grivel: "Puissance du titre", in *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La haye, Mouton, 1973, p.170.
- (١٦) يمثل السواد رحم الأرض الذي تتشكل فيه حياة العالم النهاري، وهو إلى جانب ذلك رمز الخصوبة كما هو الحال في مصر القديمة أو في إفريقيا الشمالية، إذ هو لون الأرض الخصيب والسحب الحبلية بالأمطار، كما أنه لون المياه العميقة لأنه يحوي مجمل الحياة الكاملة، انظر: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles, symbole Noir*, Ed. Robert Lafont/ Jupiter. Paris, 1982, p. 671.
- (١٧) سعدى يوسف: قصيدة إلى وائل زعتر، ديوان الليالي كلها، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٣، بيروت ١٩٨٨، ص ص ٨٧ - ٨٨.
- (١٨) سعدى يوسف: قصيدة «الساعة الأخيرة» ديوان: الساعة الأخيرة، الأعمال الكاملة، ص ٤٣.
- (١٩) المصدر السابق، ص ٤٨.
- (٢٠) سعدى يوسف: قصيدة «عبور الوادي الكبير» ديوان: الأخضر بن يوسف ومشاطله، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٧٥.
- (٢١) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تعريب فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٧١.
- (٢٢) سعدى يوسف: قصيدة «البيستاني»، ديوان الساعة الأخيرة، الأعمال الشعرية، ص ٥١.
- (٢٣) المصدر السابق، ص ٥٢.
- (٢٤) يراجع في هذا المجال: Jean Gérard, Lapacherie "Écriture et lecture du calligrammes:", in *Poétique*, no50, avril, 1982, pp 195.
- (٢٥) محمد بنيس: «موسم الموت»، ديوان: مواسم الشرق، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ص ٥٣ - ٥٤.
- (٢٦) محمد بنيس: «ما جاء على صورة شفق»، ديوان: في اتجاه صوتك العمودي، مطبعة الأندلس، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٧٩، ص ٦٥.
- (٢٧) انظر بنى العيد: فصل «الشعر اللوحة، الشعر اللغة» ضمن كتاب في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ١٥٥.
- (٢٨) محمد بنيس: قصيدة «هذه القصيدة المطاردة»، ديوان: في اتجاه صوتك العمودي، ص ١٣.
- (٢٩) المصدر السابق، ص ٢٣.



منهج فى التحليل النصى للقصيدة تنظير وتطبيق

محمد حماسة عبد اللطيف *

١ -

هناك مفاهيم معيّنة ينبغى الوقوف عليها قبل تحديد معالم هذا «المنهج» المقترح، أولها مفهوم «التحليل» نفسه، وهو عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا. وهذا يستدعى ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرج التعبيرى لها، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها، وتوازنها أو توازيها، وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة وتبائن كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة.

ولكى يكون هذا التحليل «تحليلا نصيا»، لابد أن يؤسس على «النص» نفسه. ولا يمكن أن يصبح النص «نصا» إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيزا معينا فيها جدلية محكمة مضفورة من «المفردات» و «البنية النحوية». وهذه الجدلية المضفورة تؤلف «سياقا» خاصا بالنص نفسه ينبث فى

* أستاذ اللغويات، كلية دار العلوم، القاهرة.

المرسلة اللغوية كلها. وأبناء اللغة المعينة، كما أن لديهم «سليقة» تهديهم إلى معرفة «النظام النحوى» للغتهم بكل أبعاده الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، لديهم - كذلك - حس مدرب أو «سليقة نصية» تساعد على إدراك وحدة النص. فلو أثبت بعدد من الأبيات، مثلا كل بيت من قصيدة مختلفة - حتى لو كانت هذه القصائد متفقة فى الوزن والروى - ووضعت هذه الأبيات فى صفحة واحدة على هيئة نص واحد، لاكتشف القارئ أن هذه الأبيات لا تؤلف «نصا» واحدا، لأن النص الواحد فيه علاقات خاصة به تعمل داخل سياق لغوى ودلالى خاص كذلك، ويقوم عدد من الروابط اللغوية والدلالية بالعمل على تماسك هذا النص وتوحيده داخل إطار واحد نسميه «إطار النص» أو «مجال النص» اللغوى. وسواء أكان هذا «النص» قصيدة أم غير قصيدة، فهو «نص»، لكن النص الذى أعنيه هنا هو نص «القصيدة»، وهو - لابد مختلف عن أى نص آخر، فكل «نص» مرتبط بسياقه، وطريقة بنائه التى تختلف فى خصائصها عن خصائص نص آخر. وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة فى عمر

أحيانا على الشفقة ويدعو فى أحيان كثيرة إلى الدهشة،
وقليلا ما يكون باعثا على الإعجاب.

٢ - ٢

هناك من يتعاملون مع الشعر - وخاصة القديم منه - على أنه انعكاس فنى لأساطير ومعتقدات دينية قديمة يربط أسماء الحيوانات الواردة فيه برموز أسطورية أو دينية، ولست أرى بأساً فى هذا النوع من التحليل إذا أفضى إليه التحليل اللغوى النصى، ولكن أصحاب هذا النوع من التفسير يحاولون أن يفسروا الشعر من هذا المنظور الأسطورى، ويدخلون على الشعر بهذه الرؤية المعدة سلفاً، ويحاسبون الشعر على أساس منها، ويحاولون أن يربطوا الثور الوحشى، والمهابة، والناقة، والفرس، والظليم وغير هذا وذاك بأساطير قديمة، ويجهدون فى استكمال عناصر الأسطورة المعروفة من قبل من خلال الشعر الجاهلى كنه. وهم بذلك ينظرون إلى الشعر الجاهلى كله على أنه وحدة واحدة، أو قصيدة واحدة، كما تدفعهم هذه النظرة نفسها إلى التسوية بين الشعراء جميعاً، فالذى يعنيه هو استكمال عناصر الأسطورة المعينة فى الشعر، وإذا لم تكتمل عناصرها فذلك يعنى عندهم أن بعض القصيدة قد ضاع فى أحسن الأحوال، وإلا فبإنا بعضهم لا يتهيب من اتهام الشاعر بأنه غير مكتمل العدة الفنية لأنه لم يستكمل عناصر الأسطورة التى رأوا فرضها على الشعر.

وهذا الاتجاه - فضلاً عما سبقت الإشارة إليه - لا تعنيه الوسائل الفنية المستخدمة فى بناء القصيدة، ولا تعنيه طريقة بنائها، بقدر ما يعنيه أن القصيدة أشارت إلى عناصر أسطوره أو لم تشر، ويعد هذا مقياساً مفروضاً على الشعر وليس نابعا من صميم جوهره وأسس تركيبه.

٣ - ٢

هناك بعض النقاد تكون معلوماتهم غزيرة، وثقافتهم متنوعة رحبة، ولذلك يجد الناقد فرصة سانحة لإسقاط ثقافته هو على القصيدة، ويرى فيها أشياء ليس لها سند من نص القصيدة نفسه، ومن هنا ينطلق من بعض المفردات الواردة فى

وجوده اللغوى، ومن هنا وجد ما يسمّى «الأجناس الأدبية». ولذلك يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا بين «نص» القصيدة، و«نص» القصة القصيرة و«نص» المسرحية، و«نص» الرواية، و«نص» المقالة و«نص» الكتاب، وغير ذلك من أنواع النصوص. وهم، فى هذا التمييز، يعتمدون على عدد من القواعد والفوارق المستقرة فى الذهن، والخزونة فى وعاء الخبرة المكتسبة، والمنقولة من الأجيال السابقة عن طريق التعليم أو القراءة والإدراك الذاتى، كما يستطيع أبناء البيئة المعينة أن يميزوا بين أنواع الأبنية العمرانية الخاصة، فيفرقوا بين بناء أعد ليكون بيتاً، أو قصراً، وآخر أعد ليكون مدرسة، وآخر أعد ليكون مسجداً، وآخر أعد ليكون مستشفى وغيره أسس ليكون مقبرة الخ، من خلال مواصفات ومعايير مركزة فى الذهن تكون صورة خاصة لكل منها يحتكم إليها فى التفريق بين بناء وآخر.

والغاية من «التحليل النصى للقصيدة» محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوناتها، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله، أو المناسبة التى لا يست إنشاءها. والذى يساعد على الدخول فى عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها أو مناسبة إنشائها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها، وبيان الوجوه الممكنة للنص من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص الأساسية. ولا يتم هذا النوع من التحليل النصى إلا بالاعتماد على المادة التى تكون منها «النص الشعرى» نفسها.

١ - ٢

وثمة جهود كثيرة قديمة وحديثة تقوم كلها على غاية واحدة هى «تفسير النص الشعرى»، وهى جهود متفاوتة - ومختلفة فى بواعثها، كما تختلف فى الطرق التى تسلكها لتحقيق هذا التفسير، ويعنى بعضها بالحكم أكثر من عنايته ببيان «حيثيات» هذا الحكم، كأنه يحتفظ بهذه الحيثيات لنفسه، ويتباعد طرفاً هذه الأنواع من الاجتهاد تباعداً يبعث

قومي، وهذا وطني، وهذا عاطفي، وهذا كلاسيكي، وهذا... إلخ. ولا ترى في نتاج هؤلاء تخليلاً مقنعاً أو تفسيراً مؤسماً على المعطيات التعبيرية، ولكنهم ينطلقون أيضاً من «الأفكار» التي قد لا تثبت للتحخيص عند التحليل النصي، فقد تكون القصيدة في ذروة الوطنية وهي تتحدث عن عاطفة خاصة جداً مثلاً. وهؤلاء أشبه بالصحفيين الذين لا يعاؤون بالفحص والتدقيق بل يأخذون الكلام من أطرافه كما يقال.

٦ - ٢

وهناك فئة - وهي كثيرة - تتعامل مع القصيدة على أنها مجموعة «مفردات» غامضة متراسة، وتنظر إلى الشعر على أنه الشر مضافاً إليه الوزن، ولذلك تقصر مهمتها على شرح المفردات، وتحويل البيت من الشعر إلى نثر، وقد رأيت في بعض كتب أحد هؤلاء «تخليلاً» لقصيدة طرفة بن العبد الشهيرة التي مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة شهمد

تلوح كباقي ألوشم في ظاهر اليد

فقال تحت عنوان «التحليل» خولة: اسم امرأة [وكان القارئ لا يستطيع أن يدرك هذا بنفسه]: الأطلال: ما شخص من آثار الديار [وكان هذه العبارة أوضح من الأطلال]. برقة: نهمد: موضع. تلوح: تظهر. ألوشم: ما ينقش على مواضع من الجسم. ظاهر اليد: ظهرها. وبعد هذا «التحليل» قال: «لقد رحلت خولة عن دارها التي في برقة نهمد وبقيت من دارها آثار تشبه ألوشم المنقوش على ظهر اليد».

هذه الفئة تنظر إلى الشعر - كما أشرت - على أنه الشر مضافاً إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه!

وعلى هؤلاء وأمثالهم أن يعرفوا أن الشعر ليس إعادة صياغة للأفكار الشعرية، لأن طريقة التعبير الشعري تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها «فكرة» شعرية وبصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها بوصفها شعراً. إن الشاعر يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر، وهو لا ينثر الأفكار ثم يحولها إلى شعر، إنها تتلبس الشعر من أول لحظة إبداعها، وتتخلق على هذه الصفة وبهذه الهيئة

القصيدة - بصرف النظر عن سياقها الخاص - ويحملها من الدلالات ما لا تختمله، ويتدفق في سرد معلوماته المستثارة من خلال هذه المفردات، التي كونها من غير الشعر؛ ولذلك ينتهي قارئ هذا النوع من التفسير وليس لديه رؤية تكونت له من خلال هذا «التفسير» وليس لديه عناصر موضوعية تساعد على تفسير القصيدة، ولكن كل ما لديه أشياء وجد «المفسر» القصيدة مناسبة لسردها على قارئه، وفرصة سانحة لإلباسها إياها ولا علاقة لها حقيقة بنص القصيدة من حيث هو نص لغوي فني.

٤ - ٢

هناك أيضاً النقاد «المذهبيون». والناقد المذهبي منحاز لما يعتقده ويؤمن به، ويحاول أن يفسر كل شيء بما فيه الشعر من خلاله؛ ولذلك إذا وجد قصيدة تقترب مما يدعو إليه ويعتقده، هلل لها، واعتدها - وإن لم تكن قصيدة جيدة - من غرر الشعر وعيونه، وفي الوقت نفسه يزرى على قصيدة قد تكون من أحسن الشعر وأجوده لأنها لا تتحدث عما يؤمن به أو لا تدعو إلى ما يدعو إليه.

وهؤلاء، بالطبع، لا يهتمون بالنص الشعري وطريقة بنائه بوصفه نصاً شعرياً، بل يهتمون بما يسمونه «المضمون» مع أن الشعر «لا يبنى بالأفكار بل بالكلمات» على حد التعبير الشهير للملازمية.

وبعد من هذه الفئة كذلك النقاد الذين يهتمون بالتحليل النفسي لأنهم لا يهتمون بتحليل النص بوصفه بناءً فنياً، بل يهتمون بالإشارات التي تساعد على تحقيق الفرض النفسي الذي يزعمونه، وهم في هذا لا يفرقون بين القصيدة والحلم وظواهر الأمراض العصبية، فهذه كلها حالات نفسية.

ويمكن أن نعد من هذه الفئة المذهبية كل من ينظر إلى «القصيدة» على أنها تعبير عن موقف سياسي، أو حالة اجتماعية؛ لأن هؤلاء جميعاً لا يهتمون ببنية النص اللغوية، بل بما فيه من «أفكار» تحقق لهم ما يريدون.

٥ - ٢

هناك كذلك «النقاد التصنيفيون» الذين لا يهتمون إلا بتصنيف الشعراء ووضعهم في جداول مختلفة، فهذا شاعر

«عدول» أو «مجازة» Departure، وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم. وفي الحقيقة - كما يقول جون كوين - أنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبياً، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجازة، وحينئذ لا نحدد ما يوجد فيه، ولكن نحدد مالا يوجد فيه، فتقول: الأسلوب هو ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة، لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذي يستخدمه الأدب له قيمة جمالية، وهو مجازة بالقياس إلى المستوى العادي، وإذن فهو خطأ، ولكنه «خطأ مراد»؛ فالمجازة إذن نقطة شديدة الاتساع، وما ينبغي عمله هو التخصيص بأن نقول: لماذا تعد ألوان من المجازة جمالية، وألوان أخرى لا تعد كذلك؟ ومع ذلك يحفظ مصطلح المجازة بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله؛ ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار «الانحراف» أو «المجازة» حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ. ويمكن تعيين الانحراف - كما يقول شكري عياد - بناءً على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية.

وقد ذكر برنرد شبلنر في (علم اللغة والدراسات الأدبية) خمسة أنواع للانحراف الذي يعد مقبولاً في النظرية الأسلوبية، هي:

(أ) انحرافات يمكن أن تندرج - حسب درجة امتدادها في النص - في الانحرافات الموضوعية أو الشاملة، ويصيب الانحراف الموضوعي جزءاً من السياق. ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضوعي عن اللغة المعيارية. أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النص كله، مثل تردد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر، أو بقلة لافتة للنظر في نص ما، فيعد هذا انحرافاً شاملاً يمكن تحديده إحصائياً.

(ب) انحرافات يمكن إدراكها من خلال النظر إلى صلتها بنظام القواعد المعيارية، فتتنوع إلى انحرافات سلبية أو إيجابية، ولا ينظر للانحرافات السلبية على أنها تضيق أو تقييد للمعيار. أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده، وتنشأ في الحالة الأولى تأثيرات

الشعرية، وليست الصياغة الشعرية ثوباً خارجياً يمكن أن ننضوه عن «الفكرة» فتتجرد، أو نلبسها إياه فتصير شعراً. وليست هناك علاقة بين الصياغة الشعرية وما يقدمه هؤلاء الناثرون، لأن هذه الصياغة عندما تفقد طريقتها الخاصة في التعبير تفقد شعريتها في الوقت نفسه؛ فالشعر جنس من الصياغة وضرب من التصوير. وقد «نظم» الأفكار. نعم، ولكنها لا تكون شعراً بل تكون «نظماً» كالألفية والشاطبية والرحبية. وهؤلاء أخيراً يسوون بين الشعر والنظم بصنيعهم هذا فيكونون أشبه بشارحي المنظومات العلمية، وهم بذلك يدمرون روح الشعر وجوهره.

٢ - ٧

وقد ظهر أخيراً الاتجاه الأسلوبى. والأسلوبية Stylistics تعد فرعاً من فروع الدراسات اللغوية والنقدية، وهى معبر يصل بين هذين النوعين من الدراسة، وقد عرفت بأنها وصف النص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة.

وقد نشأت أولاً تلك الأسلوبية التى كانت تحاول الإجابة عن هذا السؤال: «لماذا يكتب الكاتب؟» وعرفت «بالأسلوبية النشئية» - حسب ترجمتها عند إخواننا التونسيين - وتختلف أنماط هذا النوع من الأسلوبية باختلاف الأجوبة المعطاة عن السؤال السابق، فقد تكون الإجابة متعلقة بالتعبير عن الواقع المطلق، وقد تكون الإجابة أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية. ولكن الخطر الأكبر فى هذا الاتجاه - كما يقول جورج مونان - يتمثل فى استبطان الكاتب لا فى استبطان النص.

ولكن هناك نوعاً آخر من الأسلوبية ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر وعرف بالأسلوبية الوصفية، ويهتم بالإجابة عن هذا السؤال: «كيف يكتب الكاتب؟» والاعتماد فى هذا النوع على القارئ وتعامله مع النص الذى يدعه الكاتب، لا على الكاتب نفسه. وقد تطور هذا المفهوم وظهرت فيه وجهات تختلف باختلاف الزاوية المنظور إليها فى النص، أهمها ما يأتى:

٢ - ٧ - ١

هناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه «انحراف» De-viation بمعنى الميل عن «معيار» Norm أو «مفارقة» أو

وقد بحث بييرجيو (١٩٥٤) عن مقياس موضوعي لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائي، فالألفاظ ذات التواتر غير العادي، لدى كاتب من الكتاب، بالنسبة إلى التواتر الموضوعي من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين له تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب.

ويحاول ريفاتير (١٩٦١) أن يضبط مفهوم هذا العدول عن المعيار (الانحراف) أكثر بتعريفه بأنه احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية، وهو ما يجب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره.

وعلى حين يقرر كيبيدي فارجا (١٩٦٣) الأسلوب بأنه «المفاجأة» فإن جاكوبسون يعرفه بأنه الانتظار الخائب Deviated Expectancy (ويمكن أن نترجمها باختلاف التوقع بدلاً من «الانتظار الخائب» التي آثرها الطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان: مفاتيح الألسنية).

ويعرف مارتنيه الأسلوب بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية، القصد منها الرفع من المحتوى الإخباري في البلاغ، فأنت تزيد في إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدة اللغوية المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع أو لانتكهن بها.

٢ - ٧ - ٢

هناك مفهوم شهير آخر ولكنه لا ينطلق من أن الأسلوب «انحراف» بل يعرف الأسلوب بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسعات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة. فاللغة تقدم أنماطاً مختلفة للتعبير عن معنى ما، وهذه الأنماط معروفة للشاعر ولكنه ينتقى منها أو يختار ما يراه مناسباً لقصيدته، وبذلك يكون ما يقدمه هو اختياره من بدائل عدة أخرى متاحة.

وبين «الاختيار» و «الانحراف» - كما يقول شكرى عياد - تقابل من أكثر من وجه، فالاختيار محدود بالإمكانات المتعارفة في اللغة، التي تصنف عند النحويين تحت أسماء المطرد والغالب والكثير، في حين أن الانحراف يبتعد عن

شعرية بانتهاك القواعد النحوية (ومنها ماسماه النحويون العرب الضرورة الشعرية) وتنشأ في الحالة الثانية بقيود في النص كالتقافية مثلاً.

وقد انتشرت النظرية التي تعد الأسلوب انتهاكاً لقواعد المعيار اللغوي في أسلوبية الانحراف، ووجدت اهتماماً كبيراً في السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب في علم النحو التحولي - التوليدي. Transformational generative grammar.

(ج) انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنص الذي هو مجال التحليل، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية، فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص كله يوجد انحراف داخلي، أما الخارجي فإنه يحدث إذا انحراف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوي).

(د) انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات الخطية أو الكتابية، أو الانحرافات الفونولوجية أو الانحرافات الصرفية أو الانحرافات النحوية، أو الدلالية.

(هـ) انحرافات تميز بناء على أسس أخرى يراعيها الدارس الأسلوبى للنص.

وسوف أقدم عدداً من التعريفات التي تناولت العدول عن المعيار أو الانحراف، فقد عرف أول الأمر بأنه درس تفضيل كاتب من الكتاب بعض وسائل اللغة على بعض، وعرفه موروزو (١٩٣١) بأنه دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التي تضعها اللغة بين يدي كل متكلم، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى حالة الحياد اللغوية، أو بما سماه موروزو «الانطلاق» من نوع من درجة الصفر، في الأسلوب أو «من شكل لغوي أقل ما يمكن تميزاً».

وقد نظر ليوسبتزر (١٩٤٨) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة استخداماً منظماً، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام - وهو الصفة الأسلوبية - هو الانحراف الأسلوبى الفردى؛ أى العدول عن الاستعمال العادي.

ما أسلوبياً. ويقول جورج مونان: «فهذه النظرية التى تبرز بلا شك إحدى الخصائص فى كل أسلوب ليست - برغم ذلك - العصا السحرية التى تمكنا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياساً ثابتاً».

لقد قامت الدراسات الأسلوبية فى جانب كبير منها على «الإحصاء»، واختلف الدارسون حول ما يمكن إحصاؤه، فبعضهم يحصى مفردات معينة تبرز بروزاً واضحاً بتكرارها فى النص، وبعضهم يحصى الأفعال، وبعضهم يحصى الأسماء، وبعضهم يحصى الصفات، وبعضهم يحصى نسبة الأفعال إلى الصفات، وبعضهم يحصى الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية أو الأساليب الخاصة كالشرط والاستفهام، وغير هذا أو ذاك مما يمكن إحصاؤه فى النص.

وأريد أن أؤكد أن الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص كإحصاء المفردات وحدها، أو أنواع من الأنظمة النحوية وحدها يحولون «الأسلوبية» إلى أسلوبية جافة، لأنها حينئذ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لا يقوم بنفسه ولا يؤدي وحده غاية ذات فائدة تامة. والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوى للقصيدة لا يحقق إيضاحاً ولا إضاءة للنص المدروس.

إن كل ظاهرة فى النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه، وينبغى ألا تفسر إلا فى إطاره، وهكذا تكتسب - كل ظاهرة - حيوية متجددة بتجدد النصوص.

إن أصحاب الأسلوبية الإحصائية المشار إليها آنفاً يجردون بصنيعهم هذا الكلمة من سياقها ومن دلالتها الخاصة التى اكتسبتها فى هذا السياق، عندما يتعاملون معها معزولة عن هذا السياق النصى الخاص. وإذا تكررت كلمة ما فى نص ما، أو إذا تكررت تركيب ما فى نص ما فإنه فى كل مرة يكتسب دلالة إضافية جديدة من سياقه النصى. ومن البدهى - كما يقول تشيتشرين فى كتابه «الأفكار والأسلوب» - أن يفضى تغيير الشكل النحوى مع المحافظة على المفردات والمضمون العام للنص إلى انتهاك روابط الأسلوب، والمعانى الدقيقة التى لا تكاد ترى، ولكنها ذات أهمية جوهرية «لذلك يمتلك عدد المرات التى يستخدم فيها

طريق التعبير الشائعة، وربما اقترب من القليل، وحتى الشاذ أو ما يسمى الضرورة الشعرية.

والاختيار يوجد فى اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها، كما هو فى اللغة الفنية، فى حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعياً، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنى، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن.

والاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتى بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سعى الكلام الذى غلبت عليه خاصية الاختيار «السهل الممتنع». والانحراف على العكس، فهو قد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق فى التعبير، ولكن المتلقى يشعر به شعوراً قوياً فى جميع الأحوال.

وسواء أكان الأسلوب «انحرافاً» أم «اختياراً» فإنه لا يمكن رصد بدقه إلا فى ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام، والمتغير إلى الثابت، يقول هاليداي: «إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فإن عليه، أولاً، أن ينجز وصفاً شاملاً لإنجليزية العصر على كل المستويات» وهذا بالطبع ينطبق على كل اللغات؛ ولذلك فإن الأسلوبيين العرب يجب عليهم أولاً أن يصفوا المستوى اللغوى الذى يعد لديهم المعيار Norm الذى يقيسون عليه «أنواع الانحراف»، أو ينبنى عليه «الاختيار»؛ لأن اللغة الموصوفة لدينا هى اللغة العربية الفصحى القديمة، وهى لغة ما يعرف بعصر الاحتجاج أو الاستشهاد اللغوى.

وقد توجهت أنواع من الاعتراض قوية إلى النظرية الأسلوبية التى تقوم على اعتبار الأسلوب اختياراً أو انحرافاً، لأنها تدور فى إطار نظرية واحدة، ولم تستطع الأسلوبية القائمة على الاختيار أو الانحراف أن تدحض الاعتراض الأساسى التالى: ليس كل اختيار أسلوبياً، وليس كل انحراف أو عدول فى نسبة إخبار بلاغ ما أسلوبياً، وليس كل انحراف أو عدول

يحاول بطبيعة الحال أن يفرض هذه التفسيرات التعسفية على العمل الأدبي ويلبسه إياها قسراً. وإنما الذى عليه المعول فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبي هو ذلك التفاعل القائم بين المفردات والنظام النحوى الذى يحتويها فى إطار السياق النصي نفسه.

٢ - ٧ - ٣

ومع أن الاتجاه الأسلوبى تتوجه إليه أنواع من الاعتراض - كالتى رأينا طرفاً منها - أجد فيه بعض الأسس المفيدة التى يمكن الاستفادة منها. وأهم هذه الأسس أنه ينظر إلى النص بوصفه كيانه مستقلاً، ويتعد عما كان شائعاً فى الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار، وقضايا التأثير والتأثر، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية، ولا يهتم إلا بالعمل الأدبي نفسه؛ بوصفه بنية مستقلة تحمل فى تضاعيفها مفاتيح حل رموزها جميعاً، من خلال تكوينها الخاص على اعتبار أن الأدب فن لغوى قبل كل شيء.

٣ - ١

هناك عدد من المرتكزات الأساسية التى ينطلق منها هذا التصور المقترح. بعض هذه المرتكزات ضارب بعمق فى التراث العربى القديم، ورغم عدم اتصال بعض الأفكار، وانقطاعها فى مراحل من تاريخ جريانها. وبعضها حديث، ولكن حديثه وحدها ليست مسوغاً من مسوغات الاحتفاء به، بل إن هذه الحدائث ذات سمات تشابه مع النسيج العربى. وهناك أفكار وافدة كثيرة، ولكننا لانتجارب معها فى كثير من الأحيان، وتظل هذه الأفكار مثل العضو الغريب المزروع فى الجسم الإنسانى يلفظه الجسم مع حاجته إليه لأن نسيجه لا يتلاءم مع الجسم المزروع فيه.

وشرط الاستفادة من الأفكار الوافدة - فى رأيي - هو وضوح الشخصية الثقافية وتميزها واستقلالها، فهذا يتيح معرفة مايمكن قبوله وما لا يمكن قبوله. والثقافات ذات الشخصية المستقلة يتجاوب بعضها مع بعض، وتفيد كل منها من الأخرى دون حساسية أو عقدة الإحساس بالنقص أو

الكاتب هذا الشكل النحوى أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة. ولا يتوقف الأمر أبداً على استخدام حالة نحوية معينة أو عدم استخدامها، بل يتوقف على «الأهمية الأسلوبية التى يكتسبها فى النص». والحس الأدبي الذى يتمتع به الفنان الحقيقي يضطره إلى التنوع وتجنب التكرار مهما كان نوعه، حتى لو كان تكراراً للحال، وتراكيب اسم الفاعل، واسم المفعول، أو الصيغ النحوية التابعة لها. ويقرر تشيتشرين أن ليس عدد الأفعال فى النص الأدبي بذى أهمية، وإنما المهم دلالتها الخاصة، ويقول:

«يخطئ خطأ كبيراً من يحصى عدد الأفعال مفترضاً أنها تقوى تأثير السرد القصصى، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال، تكشف الحركات الانفجارية. ولتقابل بين هاتين الحالتين: - وثبة إلى النافذة، ها هو على الأرض، عبر السياج. فى الغابة.

- نام، حلم أحلاماً مزعجة، استيقظ، تمطى.

لا تحتوى الحالة الأولى على أى فعل، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية. أما الحالة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية».

ويرى أن الأشكال النحوية لا يكون لها أهمية أسلوبية إلا حين ترتبط بالسياق الذى يضمها فيه الكاتب، وليس اتفاق الأشكال النحوية دليلاً على اتفاق دلالتها، بل إنها قد تشير إلى ظواهر أسلوبية مختلفة للغاية، متناقضة أحياناً، ولكنها تعتبر جوهرية بالنسبة إلى تلك الظواهر، وربما تتسم بالوضوح المؤثر أو بانعزال كل حلقة فيها وبروزها «ولا يلغى احتواء البناء النحوى المتناظر على هذا المعنى الاستاتيكي أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل، وإنما يكشف أنماطاً متنوعة من هذه الروابط». وإذن لا المفردات وحدها، ولا «الأشكال النحوية» وحدها، كافية فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبي؛ لأن إحصاء المفردات منعزلة، أو الأشكال النحوية منعزلة عن السياق سوف يؤدي بالضرورة إلى تفسيرات متعسفة لا تنشأ إلا فى ذهن المفسر وحده، وسوف

تطبيقات النحويين على القرآن الكريم وعلى الشعر إشارات كثيرة ذات دلالة في هذا الصدد.

٣-٣

المرتکز الثاني ما تمخض عن الحديث حول إعجاز القرآن الكريم، إذ مال كثير من العلماء إلى أن الإعجاز يكمن في نظمه وتركيبه، ومن ثم تفتت العقول عن دراسات عميقة في هذا المجال ما زال أهمها ما قدمه عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» مستنداً إلى النحو حيث اكتملت لديه نظرية «النظم» المعروفة التي حولها التابعون إلى ما سموه «علم المعاني»، وقد أفاض عبد القاهر في شرحها والتدليل عليها، وتجدد الإشارة إلى لفتته البارة إلى أن هذه المعاني التي يقصد إليها ليست معاني من الممكن حصرها وتحديدتها بحيث يمكن أن تتحول إلى «قواعد» صارمة، بل هي معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه:

«وإذ عرفت أن مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه؛ فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم أعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض» (دلائل الإعجاز ٨٧ تحقيق محمود شاكر).

وهذه قفزة من قفزات الفكر الرائعة، غير أن عبد القاهر لما كان مرتبطاً بالحديث عن الإعجاز، ولما كانت الجملة الواحدة في القرآن الكريم معجزة بنظمها وتركيبها فإن تدليله على نظريته اقتصر على الأبيات المفردة والجملة المستقلة المعزولة عن سياقها النصي، وإن كان في أحيان قليلة قد يتجاوز البيت الواحد إلى عدد قليل من الأبيات، ولكنه لم يتناول نصاً مكتملاً. الذي أريده هنا تأسيس منهج لتحليل القصيدة كلها، ومع هذا أجد أن صنيع عبد القاهر يفيد في

التعالى، وعندما تستفيد شيئاً تهضمه وتسيفه ويدخل في نسيجها وتصيفه بصفتها هي ويصبح من خصائصها.

يمكن أن تتفاعل هذه المرتكزات وتتصهر بحيث تمثل كياناً جديداً متميزاً له خصائصه النابعة من هذا الانصهار أو المزج، فهو انصهار ومزج وليس خلطاً، والفرق بين المزج والخلط كبير.

٣-٢

المرتکز الأول من هذه المرتكزات التي يعتمد عليها هذا المنهج هو «النحو»، وعندما أقول النحو أعني «النحو التفسيري»، لا «النحو التعليمي»، وأعني النحو أيضاً بوصفه البنية العميقة التي تعطى الجملة معناها، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصي لأنه يتعامل مع التراكيب، ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية فبالنحو «تكشف حجب المعاني» وبه تتم «جلوة المفهوم» كما يقول ابن مالك، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكسون، ولا بد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه «لا يمكنه التقدم في حقله مالم يلمّ بالنحو بكل فروعه؛ بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصرف، والتركيب وعلم المعاجم، وعلم المعاني»، كما يقول رينيه ويلك في (مفاهيم نقدية).

ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية، والمفردات التي تشغل هذه البنية، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصي. وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوي هو في الوقت نفسه تحليل دلالي، وتحسن الإشارة هنا إلى أن ابن هشام حذر من أن يراعى العرب ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى، وقال «كثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك، وأول واجب على العرب أن يفهم معنى ما يعربه مفرداً أو مركباً»، ومعنى أن يفهم ما يعربه مفرداً أو مركباً أن يفهم دلالة المفرد أولاً وأن يفهم دوره في التركيب، أي علاقته بما يكون معه تركيباً. وقد ذكر ابن هشام اثنين وعشرين مثالا يشرح بها وجهة نظره وكلها تؤكد اندماج النحو والدلالة، وليس أحدهما بمعزل عن الآخر، بل هما وجهان لعملة واحدة. وفي

الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى «القراءة الفاحصة» Close Reading التي تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه.

٣ - ٤ - ٢

والجانب الآخر يتمثل في الاتجاه الأسلوبى، وهو أيضا يعتمد على النص نفسه، وينطلق من إحصاء بعض السمات الخاصة في النص التي تكون معبرة عن تميز نص بعينه، ويحاول تحليلها سواء أكانت هذه السمات تتعلق بالمفردات أم بالنظام النحوى أم ببعض الصيغ. وهذا - في حد ذاته - مقبول من حيث إنه يبدأ من النص وينتهى إليه. ولكن يعيب هذا الاتجاه - فضلا عن الاعتراضات التي وجهت إليه - بعض الأمور:

منها إهماله جانبها مهما جدا من جوانب النص هو «السياق» مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب، يقول جون ليونز «أعطى السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها» ويضيف «من المستحيل أن تعطى معنى كلمة بدون وضعها في سياق، وتكون المعاجم مفيدة بقدر ما تذكره من عدد سياقات الكلمات وتنوعها» ويرى أتباع النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه، وأن الكلمات التي لا تظهر إلا مرة واحدة في مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هي في غالب الأحيان مستحيلة الفهم، وقد قدم بعضهم التعبير المتطرف عن هذه النظرية حيث يقول «ليس للكلمة دلالة، وإنما لها استعمالات فحسب» ولذلك يقول أنطوان ماويه «إن معنى كلمة ما لا يمكن تحديده إلا بفضل معدل الاستعمال اللغوية من ناحية والأفراد والفئات في مجتمع واحد من ناحية أخرى».

ومنها إغراق بعض الأسلوبيين في مصطلحات غامضة غير واضحة، مع أن المصطلح من شأنه التوضيح، والتحليل النصي وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإيهامه.

ومنها استعمالهم رسوما وأشكالا معقدة لا تضيء العمل، بقدر ما تعقد السبيل إلى فهمه، أو تعين على ذلك.

دراسة القصيدة على المستوى الأفقى لا الرأسى، وشبكة العلاقات في القصيدة بينها ماهر أفقى وماهر رأسى، ولذلك يمكن الاعتماد على كثير مما قدمه عبد القاهر الجرجاني من حيث العلاقات الأفقية في القصيدة. غير أننا نتجاوز ذلك إلى علاقات الجمل بعضها ببعض، من حيث اثرابط النص وبيان هذا التفاعل في سياق واحد.

٣ - ٤

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجاني تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا مع بعض الآراء النحوية الناضجة، وإذا كان هذان المرتكزان ينبغى تطويرهما والاهتمام بهما في ثوب معاصر، فإن هناك مرتكزا آخر معاصرا يتمثل في جانبين:

٣ - ٤ - ١

الجانب الأولى يتمثل في الدعوة المحدثة في النقد الأدبى التي نحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربى إلى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى متأثرة في ذلك بما قدمه أصحاب «النقد الجديد» (New Criticism) الذى سيطر على حركة النقد الإغليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية. وقد وصف هؤلاء «النقاد الجدد» بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هي النص لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة؛ لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبى فن لغوى فى المقام الأول، ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى بغية تحليله من باب الملائم وهو «اللغة» بكل مستوياتها وأبعادها التى يستخدمها العمل الأدبى فى شكله الفنى. والقصيدة عند هؤلاء قبل كل شئ تركيب أو بناء لغوى. ومهمة الناقد حيالها ليست إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال بناء النص نفسه، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية، أو غيرها، ونسبة القصيدة أو قائلها إليها، والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذه الغاية غير الأدبية. بل مهمة

وإيضاح علاقاته، ولكن اختلافها يأتي من اختلاف وجهات الباحثين وغايتهم ومن اختلاف زوايا النظر للنص المدروس. وما لاشك فيه أن دور اللغة فى الأدب عامة يختلف عن دورها فى غير الأدب، ويتخصص هذا الدور فى الشعر فتكون اللغة هى السبيل الوحيد لبناء القصيدة، وعندما أقول «بناء القصيدة» أعنى به كل ما يكونها بوصفها قصيدة. والقصيدة ليست موجهة إلى معاصريها فحسب، بل هى موجهة إلى أبناء لغتها كلهم، ومن هنا تأتي أهمية النظر إليها بوصفها بناء لغويًا، وتأتي أيضا شرعية النظر فى شعر السابقين، وأحقية كل جيل بالبحث فى شعرهم وقراءته وفهمه، ولذلك لابد أن يكون البحث فى خصوصية هذه اللغة وميزاتها الخاصة.

وهناك عدد من المعالم الخاصة بهذه الطريقة أو بهذا المنهج أهمها ما يأتي:

٤ - ٢

لابد من النظر إلى القصيدة على أنها نصّ واحد وبنية متكاملة لا يغنى جزء منه عن جزء آخر. والنص الواحد يتفاعل بعضه مع بعض بطبيعة كونه نصا واحداً. وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة جامعة لعدد من الصور ليس بينها - كما قد يظهر - رباط جامع، إلا أنها جميعا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد. إننا نظلم الشعر ظلما بينما إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها كذلك، بل لابد أن تكون للقصيدة «بنية عميقة» تجمع هذه الصور فى إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا، غير أن هذا الإطار يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلا لعدد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة، وعلاقات رابطة، فإذا رأينا القصيدة القديمة مثلا تبدأ بالغزل والذكرى، ثم تنتقل إلى وصف الأطلال وهى دار المحبوبة وقد درست، ثم تصف الحيوانات فيها، وتنتقل بعد ذلك إلى وصف الناقة أو الشور الوحشى أو الظليم أو النعامة أو غير ذلك مما يرد فى القصيدة القديمة، فعلى أن نبحث عن العلاقات التى تضم هذه العناصر فى قصيدة واحدة وعن وظيفة كل صورة من صورها مع الأخريات، ولا يصح أن نبثر هذا العضو من جسمه لتناوله منفصلا؛ فإن «اليد» إذا بترت من جسم

من مرتكزات هذا المنهج كذلك بعض المنجزات المهمة التى قدمها علم اللغة الحديث، فقد كان لتقدم البحث اللغوى على يد دى سوسير أثر كبير فى تطوير مناهج لغوية ونقدية تعنى ببنية النص ذاته وبمعايير بنائه، وكان لتفريق دى سوسير بين اللغة *langue* والكلام *Parole* أثره فى تحليل النصوص الأدبية من الداخل *internal* وفى تركيز البحث فى بنية العمل ذاته، والتخفف من الانشغال بالعوامل الخارجية، غير الفاعلة فى النص، عند تفسيره وتحليله.

وإذا كان دى سوسير قد تناول هذه الثنائية: اللغة/ الكلام (*langue/ Parole*) فإنها اتخذت صورا مختلفة فيما بعد، فنجد ثنائية الرمز/ الرسالة *Code/ Message* عند جاكوبسون، ونجد ثنائية اللغة/ الخطاب *langue/ Discours* عند جيسوم، وثنائية النظام/ النص *System/ Text* عند يلمسلاف، وأخيرا ثنائية السليقة/ الأداء *Competence/ Performance* عند تشومسكى.

وقد كانت جهود دى سوسير فى علم اللغة الحديث هى الأب الشرعى للأسلوبية الحديثة؛ إذ حاول كثير من النقاد تحويل عملهم إلى «علم» يقترب من الضبط بدلا من الانطباعية والأحكام الذاتية التى كانت سائدة، وقد كان من نتائج ذلك النظر إلى الأسلوب على أنه العلاقة بين الفرد المبدع والمجتمع الذى يشهد هذا الإبداع، وكان للحلقة اللغوية فى كونها جن، وحلقة براغ اللغوية أثر واضح كذلك فى توجيه النظر النقدي إلى علم اللغة والإفادة منه وتطوير النظر للنص.

هذه هى أهم المرتكزات الأساسية التى يبنى عليها هذا المنهج فى التحليل النصى للقصيدة سواء أكانت القصيدة قديمة أم حديثة.

٤ - ١

يبقى بعد ذلك الحديث عن معالم هذا المنهج، وفى البدء أقرر أن جميع المناهج قديمها وحديثها كانت تتجه إلى غاية واحدة، هى كشف النص وتفسيره، وتحليله رموزة

صاحبها فإنها ستظل تسمى «يداً» ولكنها لا تكون لها وظيفة اليد عندما تكون في الجسم الحي، وسوف يتسرب إليها الفساد بعد قليل. فلا يصح - إذن - تمزيق النص أو الاكتفاء بجزء منه فهذا عجز عن مواجهة النص.

٤ - ٣

النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيتها، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل في بعض الأدوات كالعطف والسببية وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد، أما العلاقات الدلالية فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وهذه العلاقات الدلالية هي التي تكون العلاقات الرأسية في القصيدة، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات في النص ببعضها، وتعين على تطورها وأسلوب تحولها حتى تكون في النهاية خيطاً قوياً يربط النص رباطاً خفياً يحتاج إلى تلمظ لكشفه.

وقد أسهم المفسرون للقرآن الكريم بنصيب وافر في كشف التماسك الدلالي للنص وبخاصة ماسموه المناسبة بين الآيات والسور. كما أسهم البلاغيون في بيان ترابط النص وتماسكه من خلال عدد من المعطيات التي تشعث في معالجتهم وأهمها الفصل والوصل، وكل ما قدموه فيه يعتمد على مبادئ نحوية أو معجمية أو دلالية، وما حديثهم عن المطابقة ورد العجز على الصدر والتكرار إلا حديث عن مظاهر مختلفة من مظاهر التماسك النصي.

لكن هناك قلة من النقاد العرب القدماء أشاروا إلى وحدة النص ووجوب تماسكه، بعضهم أشار إشارات مجملية مثل الجاحظ وابن طباطبا والحامسي، أما حازم القرطاجني فقد فصل القول تفصيلاً عبقرياً في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

وهناك جهود غربية متنوعة في دراسة التماسك النصي أسست على النظر إلى النص على أنه وحدة هو الذي يحمل وسائل اتساقه دون مشاركة من القارئ لأن النص كله وحدة

دلالية، وليست الجمل إلا وسيلة يتحقق بها النص، وأهم هذه الدراسات ما قام به هاليداي ورقية حسن في ١٩٧٦ Cohesion in English «الاتساق في اللغة الإنجليزية»، وما قدمه تون فان ديك في كتابين له، أولهما هو: Some Aspects of Text Grammar 1972 بعض وجوه نحو النص والآخر هو Text and Context 1977 «النص والسياق» كما تناول كل من براون ويول G. Brown & Yule سنة ١٩٨٣ «تحليل الخطاب» Discourse Analysis. وقد اهتم إخواننا المغاربة بهذا النوع من الدراسة وأسسوا عليه دراسات نصية خاصة، وأكتفى هنا بالإشارة إلى كتابين؛ أولهما هو (دينامية النص: نظير وإنجاز) محمد مفتاح سنة ١٩٨٧ والآخر هو (لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي سنة ١٩٩١م، ثم بدأ المشاركة في الاهتمام بهذا الجانب، ومن ذلك كتاب صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٩٢).

٤ - ٤

يترتب على الاهتمام بالنص؛ بوصفه وحدة دلالية واحدة، الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج كل المعطيات التي تعين على تفسير النص دون النظر إلى مساعدات من خارجه حتى لو كانت تفسيرات الشاعر نفسه، فالشاعر بعد أن ينشئ قصيدته يصبح مثله أمامها مثل أي متلق آخر، ولا يكون الشاعر بالضرورة أقدر على تفسيرها من غيره فهو قد قال ما قاله بالطريقة التي يجيدها، وأما التفسير فهو مهمة نوع آخر من المتلقين. وهذا بدوره سوف يؤدي إلى فهم النصوص نفسها لا فهم ما نريده منها أو نقسرها عليه أو نلبسها ما نفهمه نحن لا ما تقدمه هي. وكل نص يخلق سياقه الخاص به الذي يوضح المقصود منه.

ومن المعروف أن السياق نوعان: سياق لغوي، وسياق حالي. أما السياق اللغوي الذي توجد مكوناته التراكمية ومعطيات التعبير فهو موجود في النص بوصفه نصاً واحداً متماسكاً.

وأما السياق الحالي، وهو الظروف والملابسة للنص المحيطة به، فإنه على أحد أمرين إما أن سياق القصيدة اللغوي

المكونة للقصيدة كلها لغوية بما فيها الوزن والقافية والتراكيب بدلالاتها الحقيقية والمجازية وكل هذه العناصر تتضافر من أجل إيلاغ الرسالة الشعرية. وقد أعجب لمن يظن أن «موضوع» القصيدة مثلاً يعد مكوناً من مكوناتها، لأن ما يسمى «الموضوع» أو المضمون إنما توجد العناصر الشعرية، وليس شيئاً منفصلاً أو يمكن انفصاله مع احتفاظه بخصائصه الشعرية - عن بنية القصيدة بحيث يصبح معياراً يحكم إليه، فليست القصيدة التى تتناول قضية كبرى من قضايا الكون والحياة بأفضل من قصيدة تتناول جناح فراشة ملونة، لأن الشعر لا يبنى بالإنكار بل يبنى بالكلمات، والشاعر يقدم لنا طريقة فى التناول ولا يقدم أفكاراً، ونحن نعجب بصياغته لا بأى شئ آخر والمهم هو وسيلة التعبير لا ما يعبر عنه، لأن غير الشعراء من المثقفين يعرفون هذه «المضامين»، ولكن الشاعر هو من يدهشنا - على حد تعبير الشاعرة إملى ديكسون فى مطلع إحدى قصائدها - «كان هذا شاعراً، إنه من يستخلص معنى مدهشاً من المعانى العادية، وعطراً عظيماً من الأشياء المألوفة التى تلاشت عند العتبة، وندهش إذ لم نكن نحن الذين أسرارها من قبل» ولا يكون المعنى المدهش المستخلص من معان مألوفة إلا من خلال تراكيب شعرية تأخذ من مادة اللغة كينونتها، وهنا يقوم «المجاز» بمعناه الأعم بدور كبير فى تشكيل البناء الشعرى. وليس معنى هذا أن كل تركيب فى الشعر يجب أن يكون مجازاً، بل إن بعض التراكيب غير المجازية تكون فى الشعر أحياناً أكثر شاعرية وأخصب عطاء، وذلك لمجاورتها ما تتفاعل معه أخذاً وعطاءً.

٧ - ٤

يترتب على دراسة كل قصيدة دراسة مستقلة عدم تعميم نتائج الظواهر فى الشعر، فكل ظاهرة ترتبط بسياقها. وكل ظاهرة فى القصيدة سواء أكانت مخالفة للنمط أم موافقة له تكون دلالتها مؤسسة على سياقها فى القصيدة نفسها، ومن هنا لا يصح أن يعمم الحكم بحيث يقال مثلاً إن بدء القصيدة بحرف العطف فى الشعر الحديث يفيد كذا، ويكون هذا حكماً مطرداً فى كل قصيدة، بل إن الظاهرة قد تكون واحدة، ولكنها تختلف فى دلالتها باختلاف سياقها.

يتضمنه ويشير إليه، وحينئذ يصبح سياقاً لغوياً لأن الإشارات إليه والإحالات عليه متضمنة فى بناء القصيدة نفسها. وإما أن سياق القصيدة اللغوى لا يتضمنه ولا يشير إليه، فيكون معنى هذا أن «بناء القصيدة» لا يحتاج إليه، ويكتفى بنفسه دونه.

٥ - ٤

تأسيساً على ماسبق ينبغى أن تدرس كل قصيدة على حدة، وتفسر وحدها فى ضوء معطياتها، وكل دراسة بعد ذلك ينبغى أن تكون مبنية على دراسة كل قصيدة على حدة، وما يقال عن خصائص شاعر معين سواء أكانت هذه الخصائص أسلوبية أم غير أسلوبية يصبح عديم الجدوى والفائدة الحقيقية إذا كان غير مؤسس على دراسة كل قصيدة وحدها.

عندما نحلل القصيدة وحدها يمكن فى هذه الحالة العثور فيها على ما يمكن أن يسمى «المركز الضوئى» وهو يكشف العلاقات ويوجهها فى القصيدة، وهذا المركز الضوئى ليس شيئاً غيبياً، أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنه تركيب لغوى وارد فى القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التى يكون ما قبلها مفضياً إليها، وما بعدها ناتجاً عنها أو تفرعاً عليها.

٦ - ٤

إذا أخذت القصيدة على أنها نص واحد يعد رسالة كاملة ذات علاقات متماسكة وينبغى أن تدرس على حدة اقتضى ذلك الاهتمام بكل عنصر من عناصر تكوين هذا النص بوصفه جزءاً أساسياً من أجزاء بنية واحدة، ولابد أن يكون له دور فى تكوين هذه البنية على الهيئة الوارد عليها تماماً كخلق الكائن الحي. وإذا كان كل عنصر له دور فى تكوين بنية القصيدة فإنه يكون له رصيد مقابل له فى دلالتها لكلية بلائها.

ولما كانت معايير أى عمل فنى ينبغى أن تستقى وتستخلص من نماذجه العليا فإنه لا يصح أن تستورد لمقصيدة معايير من أعمال أخرى فنية أو غير فنية. والعناصر

وهو في المقابل لا يملك ما يملأ كفيه طعاماً، أم أمام أحزان الآخرين التي يحملها عنهم مصلوباً بحبه لهم.

في المقابل، نجد قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» له تبدأ بكلمة (أنا) مشبعة فتحة النون بما يقتضى إثبات الألف وصلأ، ويخبر عنها بكلمة «شاعر»:

أنا شاعر

ولكن لى يظهر السوق أصحاب أخلاء

وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني

تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى

فالجملية الأولى في القصيدة جملة قصيرة مشبعة جازمة، وإنشادها - أو قراءتها - يتطلب سكتة خفيفة على كلمة (أنا) بما يفهم الاعتداد والثقة والشعور بالتميز، ويكشف هذا الاستدراك التالي (ولكن لى يظهر السوق... إلخ)، فظهر السوق عالم يختلط فيه العامة والغوغاء والباعة والمشترون. والذات المتكلمة «أنا شاعر» تنفرد بالتعالى والتفرد بعالمها المخصوص، غير أنها تنزل أحياناً من هذا البرج العالى إلى هؤلاء العامة تصاحبهم وتنادمهم وتسمر بينهم ثم تعود في جدل صاعد هابط:

على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يفض سامركم

وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق

إلى بيتى

لارقد فى سماواتى

وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وممتثلاً

بأنغامى وأبياتى

أجافيكم لأعرفكم

وقد قمت بدراسة بعض الظواهر النحوية في شعر صلاح عبد الصبور، وأحصيت أنماطاً من الظواهر المخالفة، ووجدت أن كل ظاهرة منها تختلف دلالتها باختلاف سياقها. وسوف أشير إلى ظاهرة واحدة فقط من هذه الظواهر، وهى إشباع فتحة النون في الضمير (أنا) في الوصل. وقد وردت في شعر صلاح عبد الصبور بهذه الصفة ستاً وثلاثين مرة.

وبدءاً لست أميل إلى القول بأن الشاعر كان يستخدم (أنا) بإشباع فتحة النون في الوصل لأنها شائعة الاستعمال، أو لأنه يغفل عن الاستعمال الخاص بالمستوى المعيارى فيها، وكلا الاستعماليين معيارى لأن نافعاً قرأ (أنا أحيى وأميت) ومع ذلك وصف النحويون القدماء هذا الاستعمال بأنه ضرورة شعرية. هذا الاستعمال الأثير لدى النحويين ورد أيضاً في شعر صلاح عبد الصبور، كما فى قوله فى قصيدة «لحن»:

جارتى لست أميراً

لا، ولست المضحك المراح فى قصر الأمير

سأريك العجب المعجب فى شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاماً

وبخديك من النعمة تفاح وسكر

ويقول فى قصيدة «أغنية خضراء»:

أنا مصلوب والحب صليبي

وحملت عن الناس الأحزان

ولكن الذى أميل إليه أن الشاعر كان يستخدم كلا من الاستعماليين فى سياق يقتضيه ويطلبه ولا يسد أحد الاستعماليين مسد الآخر ولا يفنى غناه. وإذا رأينا فى السياقين السابقين، وفقاً للقصيدة فى كل منهما، لا يشبع فتحة النون فى (أنا) وصلأ أو لم يستخدمها بالطريقة التى تشعر أنه وقف عليها وقفة قصيرة أو سكت عندها سكتة خفيفة تظهر الألف المتولدة عن إشباع الفتحة فيها، فلعله أراد بذلك أن يبين مدى انسحاق الذات سواء أكان ذلك أمام سطوة من تتمتع بالنعمة، ففى خديها من النعمة تفاح وسكر

أية حال ليس كالأخرين فهو (أنا) مختلف عنهم حتى لو صور نفسه على أنه ضعيف.

في هذه التجربة تتبعت استعمال كلمة (أنا) المشبعة فتحة النون، ووجدت أن كل مرة تكون في سياق يكسبها معنى مختلفا عن المرة الأخرى.

وهذا - فحسب - نموذج أردت به أن أدلل على أن الظاهرة الواحدة مهما كانت صغيرة تعد لبنة في بناء القصيدة لا تكتمل القصيدة إلا بها، ولا تفسر الظاهرة إلا من خلالها، ولا يصح تعميمها على شعر الشاعر كله، فضلا عن شعر غيره.

- ٥ -

حاولت في الصفحات السابقة أن أبين مفهوم التحليل النصي للقصيدة وأوضح المسوغات الداعية إليه في تناول العربي، وأشرح المرتكزات التي يستند إليها، وقد أجملت معالم التحليل النصي للقصيدة في النقاط التالية:

(أ) التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغني جزء منها عن جزء آخر، لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذًا وعطاءً في تشكيل دلالاته.

(ب) النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه، وترابط أجزائه. وهذه العلاقات تكون شبكة نصية تعين على تفسير النص، وهي ما تسمى «الانساق» cohesion.

(ج) الاعتماد على القصيدة وحدها في استخراج المعطيات التي تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه، أي ما كانت، على اعتبار أن كل نص يحمل في تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه.

(د) تحليل كل قصيدة على حدة، وتفسيرها وحدها في ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها.

(هـ) الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتي أم على المستوى الصرفي

القاف ليقترن مع (يسقوني) - وربعتها قصر كلمة (السما)، فاللغة تختلف حتى بالخروج على المعيار عفويا لتثبت المغايرة، وامتلاك اللغة، والقدرة على التمرد على كل قيد، وتؤكد الاقتراب من هؤلاء العامة باستخدام ما يقترب من لغتهم، ونجد في قصر كلمة (السما) إحساساً بقرب السماء من الشاعر وأنها في متناول يده، فالسياق كله يعود على كلمة (أنا) بتأكيد التميز والتفرد.

غير أن هناك ألواناً أخرى من السياق يكون فيها التركيز على (أنا) من باب إثارة العطف واسترحام المخاطب أو الاعتذار له، ولكن هذا العطف والاسترحام والاعتذار نفسه مغلف بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل قوله في قصيدة «رسالة إلى سيدة ضيعة»:

ياسيدتي عذراً
فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة
هي أقسى من أن تلقى شفتان
لكن الأمثال الملتفة في الأسما
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان

فهو يعتذر للسيدة الطيبة عن كلامه معها بالأمثال القديمة لأنه أرق من أن يلقى الألفاظ العارية، ويختم هذه القصيدة نفسها بقوله:

أشقى مامر بقلبي أن الأيام الجهمة
جعلته ياسيدتي قلباً جهماً
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك،
وبأضلاعي هذا القلب

فهذا موقف اعتذاري عن عدم القدرة على حب هذه السيدة الطيبة لأن القلب مختلف عن قلوب الآخرين، فهو شديد الحساسية للأيام الجهمة التي جعلت قلبه قلباً جهماً وسلبته موهبة الحب. والمتكلم هنا يحتاج إلى قلب كقلوب الآخرين حتى يستطيع أن يحبها لأنه لا يعرف كيف يحبها وبأضلاعه هذا القلب المختلف عن قلوب الآخرين. إنه على

وأغنية الثورة الأدبية

ليست تموت؟!؟

٧ - ١

هذه القصيدة - كما نرى - مكونة من أربعة أبيات:
بيت الافتتاحية، وبيتين طويلين، وبيت الختام. وكل من بيتي
الافتتاح والختام بدئاً بالبداية نفسها «أبانا الذى فى
المباحث»، فصارت القصيدة محصورة بين هذا «النداء»، وإذا
كانت البداية «تمجيداً»؛ فإن النهاية «تهديد»، وهذا التهديد
فى النهاية يعود بعد قراءة القصيدة إلى القصيدة كلها مرة
أخرى فيحول هذا التمجيد، الذى اتخذ صورة التمجيد
الدينى وسيلة، إلى سخريه لاذعة، وتهكم مرور.

وقد توحدت قوافى الأبيات الأربعة (الرهبوت -
السكوت - العنكبوت - تموت) وهى قافية مقيدة بقاء ساكنة
مسبوقة بحركة الردف الطويلة (واو المد) وقد تدرجت
كلمات القافية دلالياً، فالرهبة تؤدى إلى السكوت وانعدام
الحركة، فينسج العنكبوت خيوطه التى تعد شبكة لاصطياد
الفريسة فتفضى إلى الموت. وهذا المعنى مستفاد من الوقف
على كل كلمة من هذه الكلمات فى نهاية كل بيت، وإلا
فما معنى اختيار هذه الكلمات للوقف عليها مع أن هناك
كلمات أخرى تتفق معها (الجبروت - الملكوت)؟ وما معنى
اختيار جملة (وباق لمن تحرس الربوت) فى آخر البيت
الأول؟

إن القافية تمثل جانباً صوتياً فى القصيدة، وهى أبرز
عنصر صوتى فيها. وفى «شعر البيت» يكون دورها ظاهراً غير
خاف. أما فى «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة» فإن دور القافية
قد تغير، فإذا اتخذت القافية - مع أن شعر التفعيلة قد تحرر
من ذلك - كان لاتخاذها دلالة خاصة. وقد اتخذت القافية
فى هذه القصيدة برغم تباعد ما بينها، وبرغم استطالة البيتين
الثالث والرابع، ومع تباعد ما بينها كانت القافية تأتى لتكمل
دورة واسعة فى البيتين الثالث والرابع، فأشعر اتحاد القافية أننا
فى الدائرة نفسها، وأنها دائرة مغلقة لا فكاك منها إلا بموت
من توجهت له القصيدة بالنداء، وقد أكدت القصيدة أن
الموت له وحده، لأن «أغنية الثورة الأدبية ليست تموت».

أم المستوى المعجمى أم المستوى التركيبى لئرى كيف تعمل
هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص، وبناء رؤيته
الخاصة، انطلاقاً من أن كلّ مكُون لابد أن يكون له رصيد
من الدلالة حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة
الكلية للنص. وأرجو ألا أكون مبالغاً إذا قلت إن كل قصيدة
تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة، وهى
«متغيرات» تتجلى على «ثوابت» من النظام النحوى.

(و) عدم تعميم النتائج التى ينتهى إليها تحليل
القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلاً عن شعر شعراء
عصره أو جنس الشعر عامة، لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها،
وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة، ومن هنا يكون
تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبيته، ويكون تجدد التحليل
النصى نفسه داخل الإطار العام.

٦ -

سوف أتناول للتطبيق قصيدة «صلاة» للشاعر أمل
دنقل^(١) فى ديوانه «المهد الآتى». يقول:

١ - أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك. باقى
لك الجبروت. وباقى لنا الملكوت. وباقى لمن
تحرس الربوت

٢ - تغردت وحدك باليسر. إن اليمين لفى الخسر
أما اليسار ففى العسر. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون.. فيعيشون. إلا الذين يشون وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت!
٣ - تعاليت. ماذا يهكم مَن يذمك؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدة العرش..

والعرش يصبح سجناً جديداً. وأنت مكانك. قد
يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد
لا يتحول. الصمت وشمك. والصمت وشمك.
والصمت - حيث التفت - يرين ويسمك. والصمت
بين خيوط يدك المشبكيتين المصمقتين يلف
الفراشة والعنكبوت.

٤ - أبانا الذى فى المباحث. كيف تموت

الخشوع والخضوع في هذا الصمت السميك للرأى الذى يقضى على الفراشة والعنكبوت والفريسة والمفترس معاً في النهاية.

٧ - ٣

على المستوى التركيبى نجد أن «ضمير المخاطب» يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها، فقد نودى في أولها «أبانا...» وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه، فالقارئ أو المتلقى لهذه القصيدة لا يستطيع أن يطرد من ذهنه الجملة الأصلية التى حاورتها هذه الافتتاحية وهى «أبانا الذى فى السموات» التى نستختها هذه الجملة بالمباحث، فوضعت المباحث مكان «السموات» فكان المباحث هى سموات هذا الأب المؤله المنادى، وأصبحت «أبانا الذى فى..» تأليها لهذا المتعالى المحتفى بالمباحث الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه من مباحثه - سماواته ولذلك حقت له الصلوات.

وعلى حين يتردد «ضمير المخاطب» سبع عشرة مرة، وينادى مرتين يأتى فى المقابل ضمير جمع المتكلمين أربع مرات منها مرتان مضاف إليه الأب فيهما، فالجميع فى ملكيته وتحت سيطرته، ويؤكد هذا «نحن رعاياك»، ويعلن عن هذا الخضوع التهكمى من أول القصيدة فى جملة النداء الأولى وفى الجملة التالية لها، ولكن المرة الرابعة التى يأتى فيها ضمير جمع المتكلمين مع أنها ترد محوطة بالجبروت والرهبوت متوسطة بينهما وهى «وباق لنا الملكوت» تأتى لتؤكد من اللحظة الأولى أيضاً فاعلية هذا الجانب المستضعف وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة، لأن أصحاب هذا الضمير «لنا» هم الذين ينشدون أغنية الثورة الأبدية التى ليست تموت، على حين تتوجه القصيدة فى آخرها إلى هذا القاهر المتجبر المستعلى بهذا السؤال «كف تموت؟».

فالضماير المستخدمة فى القصيدة تمثل قوتين إحداهما متسلطة مستعلية قاهرة مستولية يبحث عن كيفية موتها، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهرى والعبادة المعلنة التى تخفى ثورة «أبدية» ليست تموت مهما

وقد ألحت القصيدة على هذه الثقافية، وهيات ذهن قارئها فى البيت الأول لتلقيها وتقبلها، بل توقع نظيرتها «الجبروت - الملكوت» ولتجعله أيضاً يشعر أن إيقاع هذه الكلمات بهذه الصيغة هو المكن الأساسى، وهى كلمات - فى الوقت نفسه - تناسب «الصلاة» لهذا «الإله» الجديد، وقد جاءت جميعاً على وزن «الكهنوت».

٧ - ٢

وعلى المستوى الصوتى، أيضاً، تنوعت «التقنية الداخلية» فى البيتين الثالث والرابع، على حين تساوقت فى بيت الافتتاحية، واتخذت فى بيت الختام «..تموت..» ليست تموت» لتؤكد أن صوت الناء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسى.

وقد اشتمل البيت الثانى فى داخله على تقنيتين داخليتين؛ أولاهما: السين الساكنة مع الراء المكسورة «اليسر - الخسر - العسر» وهى تذكر بسورتي الشرح والعصر معا على هذا المستوى «إن مع العسر يسراً» وإن الإنسان لفى حسراً». وهذا ما يناسب جو «الصلاة» أيضاً. والأخرى هى «السين مضمومة بضمة طويلة فالتون مفتوحة «شون» وقد تكررت ست مرات «يماشون - يعيشون - يحشون - فيعيشون - يشون - يوشون» فأوحت بجو الوشاية الخائفة، والوشوشة المذعورة التى انتهت برباط السكوت، وساعدت صيغة المضارع المسند إلى واو الجماعة فى هذه الأفعال الستة على تحقيق الإحساس بالتقارب الصوتى.

وأما البيت الثالث فقد اشتمل فى داخله كذلك على تقنيتين داخليتين، أولاهما الميم المضمومة مع كاف الخطاب «يهمك - يذمك - يومك» ويلاحظ أنها تكررت ثلاث مرات أيضاً مثل التقنية الداخلية الأولى فى البيت الثانى، فصنعت معها موازاة صوتية، والأخرى هى الميم المضمومة مع كاف الخطاب أيضاً، غير أنها سبقت بسين ساكنة أو سين ساكنة «رسمك - اسمك - وشمك - وسمك - يسمك». والسين بهيمسها الواضح يكافئها تضعيف الميم فى التقنية الداخلية السابقة. وقد أوحت السين هنا بالصلاة السرية لا يسمع منها سوى صفير السين، وساعدت على رسم جو

٧ - ٤

اشتعل البيت الأول على خمس جمل، الأولى منها ندائية قصد بها استعطاف هذا الأب والتوجه إليه بالصلاة، وهى مغلقة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة «المباحث» بدلا من «السموات» فى الجملة الدينية الماثورة فى المسيحية، ولعل فى هذا أيضا إشارة إلى خروجه عن الملة أصلاً، وأربع جمل اسمية تقريرية مثبتة جاءت الأولى منها «نحن رعاياك» لتدعم الصلاة الظاهرة المعلنة، وتؤكد السخرية الكامنة فى الجملة الأولى. وأما الحمل الثلاث الباقية، فقد اتخذ فيها الخبر المتقدم «باق...» وتوزع من له البقاء: «لك» و «لنا» و «لمن تحرس». واختلف المبتدأ المتأخر. فللمخاطب الجبروت، وللمتكلمين الملوكوت، وللغائب المتخفى المحروس الربوت. وبرغم اتفاق الصيغة بين الملوكات الباقية الثلاثة بما قد يوحي بعدالة التوزيع فجأتنا الجملة الوسطى «وباق لنا الملوكوت»؛ إذ كان المتوقع أن يكون الملوكوت للأب الذى فى المباحث أو لمن يحرسه هذا الأب ويخصه بالرعاية، فكسرت هذه الجملة الرتبة، وأخلفت التوقع مرة أخرى، فإذا كان لهذا الأب ولمن يحرسه التجبر والرهبة فإن الملوكوت مع كل هذا وبرغم كل هذا «لنا» نحن غير المتألهين وغير المحروسين.

إن «من» اسم موصول مشترك يصلح أن يكون للمفرد والجمع، ويتضح ذلك من خلال الجملة، وقد حذف الضمير العائد من جملة الصلة «تحرس» فاحتمل بذلك أن يكون فرداً واحداً أو أكثر من فرد واحد، وأن يكون واحداً متكرراً يستحق الحراسة فى هذا الموقع، فهو محروس لموقعه. ولا تعنى القصيدة بعدد هؤلاء، وهم على كل حال محروسون بقوة هذا الأب «الإلهى» الذى فى المباحث والذى يشدد عليهم قبضة الحراسة، وينسج حولهم خيوط الصمت الرهيبية العنكبوتية التى ستقضى عليهم كذلك فى النهاية. ومن هنا تؤدى الحراسة إلى الوقوع فى المخوف الذى من أجله شددت هذه الحراسة.

وتقديم الخبر فى هذه الجمل التقريرية الثلاث «باق لك الجبروت، وباق لنا الملوكوت، وباق لمن تحرس الربوت» يتضمن إقراراً تعديداً ساخراً، لأن الجملة الاستفامية الأخيرة

بطلت بها القوة الأولى وتجبرت، وهذه القوة الكامنة قد تعلن أحياناً ذمّاً لهذا «المعبود» القوى «ماذا يهلك من يهلك». وبرغم ظهور القوة الأولى فهى ضعيفة أوهى من خيوط العنكبوت الذى يمثلها، وسوف تقضى هذه القوة على نفسها، وإلا فإن القوة الخفية الكامنة ليست تموت، وباق لها الملوكوت.

وفى القصيدة شخصاً أخرى، ولكنها تؤول إلى القوتين السابقتين، فهناك «من تحرس» وهو نفسه «السجين» الذى يرقى إلى سدة العرش، والعرش يصبح سجناً جديداً وهو نفسه «الفراشة» التى تلفها القوة المخاطبة بين يديها المشبكيتين المصمفتين وتحرسها بشبكة سوف تقضى على الحارس والمحروس معاً «يلف الفراشة والعنكبوت» فهما إذن قوة واحدة تمثل جانباً واحداً.

وهناك أيضاً «اليمين» و «اليسار» وهم جميعاً فى الخسر والعسر، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا. وينشق من هؤلاء نوعان ينضمآن إلى القوة الأولى النوع الأول: الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون، وهم أنفسهم الذين يشون والنوع الآخر هم الذين يوشون بإقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون فى أغنية الثورة الأبدية التى ينشدها الفقراء، وسوف يخنقهم رباط السكوت هذا لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع. لقد تابعت أداة الاستثناء «إلا» دون حرف عطف ثلاث مرات «إلا الذين يماشون - إلا الذين يعيشون يحشون... - إلا الذين يشون» فأبدلت التالى لها مما قبلها، والبدل هو المبدل منه، فالذى يماشى هو الذى يعشى عينيه بالصحف المشتراة فيعمى عن الحقائق فيشى بالآخرين الذين يفتحون عيونهم على الحقائق. عندما جاءت الواو العاطفة - والعطف يقتضى المغايرة - فى «إلا الذين يوشون...» كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر هم طبقة أصحاب الباقات المنشأة المستفيدون من الوضع القائم ولذلك يسكتون عن كل شئ.

وأما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتي عشرة جملة، بدأت بالجملة الفعلية «تعاليت»، والتفرد الذي بدأ به البيت السابق يناسبه هنا «التعالى»، و «تعاليت» بإسنادها إلى تاء مخاطب مزدوج دلالتها، فهي تحتل المعنيين: التعالى المادى والتعالى المعنوى معا. وهى عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالى عن الثورة التى تتجمع، وتلهيه عنها «ماذا يهلك من يذمك؟». وهذه هى الجملة الاستفهامية الأولى فى القصيدة. ويؤكد التعالى الجملة الثالثة التقريرية «اليوم يومك». وإذا كانت الجمل فى الشعر لا تشير إلى معناها الأول فقط بل تحمل معانى ثانية؛ فإن تعريف «اليوم» والإخبار عنه بهذا الخبر «يومك» يوحى فيما يوحى به بأن «الغد» قد لا يكون له، بل هو لهؤلاء الذين يذمونه والذين يتوجهون إليه بالصلاة الظاهرية هذه، وهى صلاة يدفع إليها القهر والبطش والاستذلال والجبروت والرهوبوت. تأتى بعد ذلك الجملة الفعلية «يرقى السجين إلى سدة العرش» تليها «والعرش يصبح سجنا جديداً». ولعل هذا السجين هو ذلك «المحرور» الذى أشارت إليه القصيدة فى البيت الأول فى «وباق لمن تخرس الرهوبوت». فهو إذن سجين بهذه الحراسة البغيضة الكريهة، ويتحول «العرش» نفسه إلى سجن جديد، يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة. فالكل مسحون سواء أكان فى سجن العرش أم فى سجن الصمت أم فى سجن الخوف والفرع (ولعل هذه الجملة أيضاً تحريض للسجين صاحب العرش على سجانه وحارسه) ولكنك «أنت مكانك» قد تتخذ أسماء مختلفة وصفات متغيرة «قد يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد لا يتحول» وأنت أيضاً - برغم كل هذا - سجين صمتك وعزلتك. وهنا تتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو «الصمت»:

الصمت وشمك
والصمتُ وشمك
والصمتُ - حيث التفت - يرين ويسمك
والصمت بين خيوط يديك المشبكيتين المصمغتين
يلف الفراشة والعنكبوت

وأخبر فى الأولى عن الصمت بأنه «وشمك» والوشم علامات جسدية يصطنعها الإنسان فى جلده، فهو الذى

فى القصيدة «أبانا الذى فى المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت» تقضى على كل هذه «الصلاة» الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة، فهذا «الأب» ممن يجوز عليه الموت، فهو إذن زائف، وليس إلهاً حقيقياً، وما الصلاة له إلا ضرب من المصالحة الظاهرية التى تسبق الثورة الأبدية التى ليست تموت، والذى لا يموت هو الذى ينتصر فى النهاية على من يموت. وساعد على ذلك خلو البيت بجملة الخمس من الأفعال الأساسية لإامن الفعل «تخرس» الذى جاء صلة الموصول «من»؛ ولذلك أوجت الجمل بأن كل شئ ثابت مستقر فى هذه المرحلة.

أما البيت الثانى فقد، اشتمل على ثلاث جمل، الجملة الأولى فعلية تقريرية «تفردت وحدك باليسر» والفعل «تفردت» بمادته وصيغته وإسناده إلى ضمير مخاطب الواحد. وتؤكد هذا الإسناد بالحال «وحذك» تؤكد جميعاً أن هذا التفرد باليسر كان بسمى وعمل دائب من جانبه ليصبح جميع رعاياه إما فى الخسر وإما فى العسر. والعسر يقابل اليسر، فهما طرفان متقابلان، وأما الخسر فلأن أصحابه لم يحققوا هذا ولا ذاك فقد خسروا طرفي المقابلة، ولذلك فهم ليسوا طرفاً فى نزاع، وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم، ومن هنا - تعبر جملة «إن اليمين لفى الخسر» - متخذة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من تأكيد وتقريرية، وتأتى بعدها جملة «أما اليسار ففى العسر مسبوقه بـ «أما» الشرطية التفصيلية المؤكدة^(٢)، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء «إلا الذين يماشون. إلا الذين يعيشون، يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعيشون. إلا الذين يشون» ويعطف على هذا النوع «إلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت». فهذان صنفان مستثيان من العسر، أحدهما المماشى البغاء المعصوب العينين الواشى، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت فى عنقه. وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشئ من اليسر الذى يتفرد به الأب المتورجى إليه بالصلاة فارتكبوا ما ارتكبوا من خيانة التبعية والوشاية أو السكوت المنقاد، ولن يحصلوا على شئ مما أرادوه، لأنه تفرد وحده باليسر، ولن يشرك معه غيره - لو يعلمون - ولن ينالوا مما نال شيئا. إلا الفتات.

يجلبه، وهو الذى يصنعه بنفسه، لكن هذه العلامات المصطنعة المجملية تثبت وتستقر حتى تصير «وسماً» أو سمة أى علامة ثابتة تعد معلماً مميزاً من الملامح الخاصة، وتأخذ هذه العلامة الثابتة فى الزيادة، وتتكاثر حتى تتجمع وتغلظ وتفيض من صاحبها إلى غيره وكل مكان يلتفت إليه أو يوجد فيه، ثم يستطيل هذا الصمت وينسج شبكاً لدرجة تلف الفراشة والعنكبوت معاً.

٥ - ٧

قد يلفت النظر فى البيت الثالث، وهو أطول الأبيات إذا استغرق سبعا وأربعين تفعيلية، أن همزة الوصل قد قطعت فيه مرتين، الأولى فى «اليوم يومك» والأخرى فى «الصمت وشمك» والنحاة العرب يعدون هذا من ضرورات الشعر المسموح بها فيه. لكنى أرى أن الاضطراب يزول لو أن الشاعر قال مثلاً «واليوم يومك» و «الصمت وشمك»، ولو فعل ذلك، وهو قادر عليه، لصارت الجملتان حاليتين، ولكنه لا يريد - فيما يبدو - أن يجعلهما حاليتين. وقد كان فى وسعه أيضاً أن يقول «فاليوم يومك» و «فالصمت وشمك» ولو فعل ذلك، وهو أيضاً قادر، لصار كل من الجملتين علة وسبباً لما قبلها، ولكن القصيدة - فيما يبدو - لا تريد هذا كذلك. القصيدة أرادت أن تنتهى الجملة نحويًا «ماذا يهملك ممن يذمك» ولم ترد أن تنهى البيت فقطعت همزة الوصل فى «اليوم يومك» وكذلك فى «ولكن جوهرك الفرد لا يتحول. الصمت وشمك» حيث أرادت أن تنتهى الجملة الأولى نحويًا عند «لا يتحول» ولم ترد أن ينتهى البيت فقطعت همزة الوصل «الصمت وشمك». فالإتيان بهمزة القطع هنا، وهى لا يؤتى بها إلا فى أول الكلام، مع اتصال الإنشاد بسبب استمرار البيت يوحى بشيئين معاً: الإنهاء والاتصال، إنهاء الجملة واتصال البيت، فالاستئناف النحوى فى «اليوم يومك» و «الصمت وشمك» دون أداة أدل على الشعور بالقهر الآتى والاستعداد لوثبة قادمة، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة. فضلاً عما يوحى به قطع همزة الوصل فى هذا السياق من الحسم والقطع والتأكيد.

يأتى البيت الأخير، فيعيد النداء الذى بدأ به البيت الأول «أبانا الذى فى المباحث». وإذا كان النداء الأول فى ظاهره - استعطافاً وتوجهاً بالصلاة، فإن النداء الثانى تعقبه ضربة مفاجئة تلغى كل ما تقدم حيث يلفته إلى هذا السؤال المفاجئ «كيف تموت؟» ويعقبه بهذه الجملة المتشعبة «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت». وهذا السؤال هنا أشبه بتنبية الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصدائها على القصيدة كلها بطريقة ارتدادية، وفيها كذلك قدر من الحسم، فالسؤال موجه إلى هذا الأب المتعالى المتفرد باليسر فى مواجهة هذه الجموع الحاشدة التى تعيش فى «العصر»، هذه الجموع التى تثور الآن على هذا القهر والاستبدال. «كيف تموت؟» فعلية - إذن - أن يختار لنفسه الميته التى يريد، فهو لا محالة محكوم عليه بالموت، فقد أحيط به، وانهارت كل قوته، وسقط جبروته، وضاع رهبوت من يحرسه، ولم يبق بحق إلا الملكوت لأولئك الرعايا الذين لا تموت فى قلوبهم وعلى شفاههم أغنية الثورة الأبدية «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت».

٦ - ٧

إذا عدنا للعلاقات فى القصيدة وجدنا أنها نوعان، الأول هو العلاقات بين أجزاء الجملة - وهو ما أسميه «العلاقات الأفقية» - والآخر هو العلاقات بين الجمل بعضها وبعض وهذا النوع هو ما أسميه «العلاقات الرأسية». وكلا النوعين له وظيفته الخاصة فى بنية النص، فالعلاقات الأفقية تشكل عصباً مهماً فى بنية القصيدة، وهو المحاز بأنواعه المختلفة، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسيين ناظمين له هما الوزن والمحاز^(٣). وهذه العلاقة الأفقية هى علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك على نحو ما هو مفصل فى موضع آخر^(٤).

٧ - ٧

وأما العلاقات الرأسية وهى ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها فى بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين

«صلاة» وهي صادرة من رعايا للأب الجديد الذي حل بالمباحث بدلا من السموات. والجمل القصيرة غير المعقدة هي الأنسب بالصلوات، والأكثر مناسبة لها لكي تتلاحق في قمعها، وتتتابع في قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها في «صلاتهم». وتأتي الأفعال في الجمل الفعلية الأساسية - وخاصة ما أسند منها إلى «الأب» المتوجه إليه بالصلاة، والنداء - أفعالا قاصرة، فتكشف عن أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شيء ولا يصدر عنه فعل يتعدى ذاته «تفردت - تعاليت - يتبدل رسمك - كيف تموت». وكذلك الأفعال التي جاءت في الجمل الفرعية مسندة إليه (جوهرك الفرد لا يتحول)، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة، وقع هو مفعولا به لفعلين يوتعان عليه الهم والدم بهما مما لا يتوق إليه معبود «ماذا يهكم من يذمك». والفعل الوحيد الذي وصل منه إلى غيره لم يجر عن طريقه بحيث يكون هو ناعله، بل جاء من العسمة الذي بين يديه المشبكتين المضممتين، وهو الفعل «يلف الفراشة والعنكبوت» فهو إذن معبود لا يقدر إلا على الشر والإهلاك، ولا يمكن أن يصدر عنه خير أو شيء نافع مفيد.

ولم تصل في هذه الجمل إلا الجملة التي استثنى فيها «إلا الذين يماشون.. إلخ» غير أن سقوط الأدوات بينها، وتفتيتها الداخلية بمفضمين صوتيين متماثلين «شور» أعطيا إحساسا بالقصر والتلاحق.

وقد كسرت قوانين الاختيار مباشرة في أكثر من موضع وأكثر من علاقة، فجاء في علاقة الإسناد «إن اليمين لفي الخسر» وهذا كسر لما هو مأثور دينيا عن أصحاب اليمين فدل على أن أصحاب اليمين في شرعة هذا المعبود مختلفون عن غيرهم فهم خاسرون لأن معبودهم نفسه باطل مآله البوار والهلاك. وجاء التضاد في ظرفي الإسناد بين «اليسار» و«في العسر» فأحدث مفاجأة. وجاءت المصادمة الواضحة في الإخبار عن «الصمت» بعدة أخبار تتابع وتدرجت، فهو «وشم» وهو «وسم» وهو «يرين ويسمك» وهو بين يديه «يلف الفراشة والعنكبوت». إن هذه المصادمة في قوانين الاختيار قد كونت صورة استعارية مقبولة في القصيدية من خلال سياقها الخاص، وهي نفسها جعلت العرش يصبع سجتا جديدا، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت.

سيق نضى معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص، وكل جملة في النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخراتها في النص. والسياق الخاص هو الذي يصيب الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة. فقد تكون الجملة في النص الشدري خالية من الحجاز مثلا بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل في القصيدة التي نحن بصدددها نحو «نحن رعاياك» أو جملة «باق لك الجبروت» أو جملة «وباق لنا الملكوت» أو جملة «وباق لمن تحرس الرهبوت» أو جملة «اليوم يومك» أو جملة «وأنت مكانك» أو جملة «كيف تموت». فهذه جمل ليس بين أجزائها في علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هي جملة منفصلة أو معزولة عن النص، لكن وضع كل جملة من تلك في موضعها من النص في سياقه وانتزاعها بها إلى الخاضب وأبنا الذي في المباحث، وخلع سندا ربوبية عليه في «أباد الذي في..» صيغ هذه الجمل كعب بهذه الصبغة إذ أدخل في «الصلاة» ومن هنا أصبحت كل جملة منها في صلب القصيدية - وهي السياق النصي الخاص بها - جملة ذات دلالة مجازية وإن كان أصل بنائها قائما على غير الحجاز.

٧ - ٨

على مستوى العلاقات الأفقية يلتفتنا أن الجمل في القصيدية قد لجأت إلى التركيب البسيط (المبتدأ + الخبر المفرد) في أربع جمل و (الخبر المفرد - المبتدأ) في ثلاث، والجملة الفعلية المضارعية المنفية) في أربع، و (المبتدأ + الخبر المنفية الفعلية المضارعية المنفية) في واحدة. وأما الجمل المنفية. وهي خمس أصلية، فقد جاءت أفعالها كلها أفعالا قاصرة أي لازمة.

هذه هي الجمل الأساسية، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكملية للموصول، ومنها ثلاث فعلية معضوفة، ومنها اثنتان حاليان إحداها فعلية والأخرى اسمية أخير عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية.

مالذي يورحى به قصر الجمل الاسمية والفعلية الأساسية في هذه القصيدية بالذات؟ إن القصيدة بعنوان

- ١ - يحشون بالصحف المشتراة العيون
- ٢ - والعرش يصبح سجنًا جديدًا.
- ٣ - لكن جوهر ك الفرد لا يتحول.
- ٤، ٥ - والصمت بين يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت.

إن النعوت هنا ليست نعوتًا غير ملائمة، فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة، ولا أن يكون السجن جديدًا، ولا أن يكون الجوهر فردًا فهي نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار في اللغة، وجاءت بين مجالات دلالية تقبلها، ولكن النعتين الرابع والخامس «بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين» يمكن اعتبارهما نعتين غير ملائمتين أى أنه كسر فيهما قانون الاختيار في نعت اليدين بهذين النعتين إذ جعلهما شبكتين مصمغتين، فحولهما إلى صورة توحى بإحكام القبض والزوجة وعدم إمكان الفكك منهما عن طريق هذا الكسر.

ويمكن تفسير كل نعت في موضعه بطبيعة الحال، فالصحف مشتراة سواء أكان ذلك من قبل الذين يحشون بها عيونهم، ويحكمون إغلاق عيونهم بها حتى لا ترى، وحشو العين يقتضى عدم ترك أية ثغرة يمكن أن ترى منها، أم من قبل غيرهم، وعلى كلنا الحالين فهم لا يريدون سوى أن يعيشوا فحسب، ولذلك يصدقون كل ما فى هذه الصحف المشتراة ويحشون بها عيونهم بأنفسهم حتى يصيبهم العشى فلا يستطيعوا رؤية ما حولهم. ونعت السجن بأنه جديد يوحي بأن هناك سجنًا آخرى ليست جديدة، فلا تصبح المفاجأة أن «العرش» قد تحول إلى سجن، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنًا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنًا جديدًا يضاف إلى السجون السابقة. وبأتى النعت فى «ولكن جوهر ك الفرد لا يتحول» ليوحى بأنه لا يشركه أحد فى هذا «الجوهر» فهو فيه متفرد، بالإضافة إلى ما يوحي به - فى هذا السياق - هذا المصطلح الفلسفى «الجوهر الفرد»، وقد أضيف إلى ضمير المخاطب. وأما اليدان المشبكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شيء عن طريق النعت من جانب، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر.

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضروريًا من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة فى «خيوط يديك» ثم «بين خيوط يديك» و «رباط السكوت» وكتلك التى نجدها فى تعلق الجار والمجرور بالفعل مثل «يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت» وأثر هذا التعلق على وقوع الفعل على المفعول به، ومثل «يحشون بالصحف المشتراة العيون» وأثر تعلق الجار والمجرور «بالصحف» بفعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله، وتعلق الجار والمجرور فى جملة «يرقى السجين إلى سدة العرش».

٧ - ٩

وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها، فهناك بعضها المحذوف الذى يؤدى حذفه إلى تأثير آخر كالذى رأيناه فى حذف الضمير العائد فى «لمن تحرس»، ومثله أيضا فى «إلا الذين يماشون» حيث حذف المفعول به فأفسح مجال الماشاة، وجعلها تشمل كل من يكون فى «المباحث» ومن يتفرد باليسر مهما تبدل رسمه واسمه، بل جعلها صفة خاصة بهم كأنها أصبحت لهم طبيعة وسجية. وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل «يوشون» فلم تتبين - على وجه التحديد - بمن يوشون ولمن، وحذف هذا المتعلق يجعل الوشاية سجية وغاية فى ذاتها لهم بسبب ما دربوا عليه من الخوف والإذعان.

٧ - ١٠

وقد يلفت النظر أن النعوت فى هذه القصيدة قليلة، غير أنها موزونة بدقة بحيث جاء أولها مؤدبا غرضه بالانتقال بالقصيدة كلها إلى جو خاص من أول جملة فيها «الذى فى المباحث» والصلة والموصول شيء واحد كما يقول النحويون، وقد يكون للصلة هنا «فى المباحث» فضل هذا التحوش، ولركزية هذا النعت تكررت الجملة مرة أخرى فى البيت الأخير.

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هي:

مهدت لهذه النهاية بجملة ماكرة في البيت الأول. ولم تتعقد فيها الجمل كثيرا، بل سلكت طريق البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية، وهذا - كما أشرت - يناسب جو الصلاة المزعومة. لكن لا يسعنا إلا أن نعترف بأن القصيدة عبرت في بنيتها بطريقة عادية عن عالم غير عادي من خلال سياق نصي محكم صيغ كل الكلمات والجمل وصهرها في بوتقة شديدة التفرد والخصوصية، وهكذا تفعل القصيدة الجيدة.

-٨-

هل يمكن أن نستخلص من تحليل هذه القصيدة أحكاماً نطلقها على الشعر، أو على الشعر الحر، أو حتى على الشاعر نفسه؟

لقد رأينا مثلاً كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التي كان أحدها نعماً مركزياً قام بتحويل مجال القصيدة كله «أبانا الذي في المباحث» ولذلك بدأت به القصيدة وختمت به، واختلفت دلالاته في الموضعين مع اتقاد صيغته فيهما، فهل يمكننا استخلاص حكم من هذه النعوت يكون جازماً للإطلاق؟

فلنعمل الجواب وأقل: لا. لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه، فضلاً عن غيره؛ لأن دراسة كل قصيدة أخرى على مستوى النعت فيها سيفجؤنا بأن الغاية من النعت اختلفت، وقامت النعوت بوظيفة تتناسب مع القصيدة الأخرى، ولنأخذ مثلاً قصيدة «سفر الخروج: أغنية الكعكة الحجرية»^(٥) للشاعر نفسه. نجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك، فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعماً في مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع، وقد وظف النعت فيها توظيفاً بالغ الدقة متنوع الغرض. وقد خلا المقطع الأول فيها من النعوت تماماً، واشتمل المقطع الثاني الذي سأكتفى به هنا على نعمتين اثنتين فقط، تكرر أحدهما في جملته خمس مرات في هذا المقطع، ولم يكرر الآخر، يقول:

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية، فإن القصيدة - كما رأينا - من قبل مكونة من أربعة أبيات فحسب، كل بيت منها مكون من عدد من الجمل أشرت إليها كذلك، وبداية كل بيت منها موجهة إلى مخاطب واحد، فاتخاذ جهة الخطاب أدى إلى تماسكها النصي «أبانا - تفردت - تعاليت - أبانا» وكما تماسكت أواخر الأبيات وتدرجت دلاليًا، تماسكت أوائل الأبيات دلاليًا كذلك. والقصيدة كلها مكونة من اثنتين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة جملة على ضمير المخاطب الذي نودى في أول بيت وآخر بيت، ولم نخل من ضميره المباشر سوى خمس جمل تراكبت بوسائل أخرى، أولاً «وباق لنا الملكوت» وقد عطف على سابقتها المشتكلة على ضمير المخاطب بالواو، وعطف عليها جملة أخرى مشتكلة على ضميره كذلك، والجملتان الثانية والثالثة «إن اليمين لفي الخسر. أما اليسار ففي العسر» وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابقتها التي اشتملت على ضميرين للمخاطب نفسه «تفردت وحدك» فتماسكت معها دلاليًا، وأما الأخرى فقد اشتملت على ضمير المخاطب بالفحوى والإيحاء، لأننا قد نفهم ما استثنى منها على هذا النحو «إلا الذين يماشونك، إلا الذين يعشون لك يحشون بالصحف المشتراة الميون فيعشون عنك وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت عنك». والجملة الرابعة هي «يرقى السجين إلى سدة العرش» كأنها مشتكلة أيضاً على ضمير المخاطب، لأنها في معنى «يرقى سجينك» والألف واللام في العربية تنوب مناب الضمير كثيراً. والجملة الخامسة هي «والعرش يصبح سجناً جديداً» وقد عطف بالواو على سابقتها وتراكبت معها عن طريق العطف. وإذاً يصبح النص كله وحدة واحدة متماسكة متلاحمة تغذي دلالات جملة بعضها بعضاً.

قد يلفتنا في النهاية أن القصيدة تعاملت مع مفردات عادية، لم تنكسر بينها قوانين الاختيار بصورة حادة، ولم تكثر من ذلك، ولم تنتم القصيدة إلى عالم غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا «الأب» الجديد، ولم تلبث القصيدة أن كشفت هذه الخدعة في نهايتها بعد أن

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة)

دقت الساعة المتعبة

نهضت، نسقت مكتبه

(صفعته يد

- أدخلته يد الله فى التجربة -)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه، رتقت جوربه

(وخزته عيون المحقق...

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)

دقت الساعة المتعبة.

دقت الساعة المتعبة.

(أ) دقت الساعة المتعبة (ب)

رفعت أمه الطيبة عينها دفعته كعوب البنادق فى المركبة

دقت الساعة المتعبة

نهضت نسقت مكتبه صفعته يد، أدخلته يد الله فى التجربة

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه رتقت جوربه وخزته عيون المحقق حتى تفجر

من جلده الدم والأجوبة

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة

لقد كانت الساعة المتعبة تدق بانتظام وتتابع، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث فى الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وزادت الأمور كل فى مساره على حد الرصد والتسجيل، ولكن «الساعة المتعبة» مازالت تدق لتجعلنا نتصور استمرار الأحداث المتفاقمة التى بدأت فى الخططين المتوازيين (أ) و (ب). وجاء نعت الأم بالطيبة فى هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخططين المتوازيين غير المتكافئين، فالأم الطيبة هى التى تفيض بالرحمة والحب والعطف والحنان على ابنها الذى يتعذب بكعوب البنادق والصفع والإجبار الدموى على الأجوبة، وهذه الرحمة عاجزة عن أن تبلغ مصبها الطبيعى فى الوقت الذى هو فى أشد الحاجة إليها بسبب القهر من جانب، والغفلة التى هى من دلالات الطيبة أبضا والفقر وقلة الحيلة من جانب آخر.

الذى أود أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدى دلاليا الغاية نفسها، فى جميع المواضع التى ترد فيها حتى لو تكررت فى القصيدة نفسها فضلا عن أن يكون ذلك فى الشعر كله أو عند عدد من الشعراء فى مرحلة واحدة، أو لدى الشاعر نفسه. لأن الوظيفة النحوية - وهى تجريدية - يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات ويمكن أن توضع فيما لا يمكن إحصاؤه من أنواع السياقات المختلفة، ومن هنا لا يصح التعميم فى الأحكام.

إن الجمل فى هذا المقطع تتفجر شعرا مع أنها جمل عادية ليس فيها كسر لقوانين الاختيار بين الكلمات إلا فى «الساعة المتعبة» و «وخزته عيون المحقق». و «تفجر من جلده الدم والأجوبة» لكن الجمل الأخرى «رفعت أمه الطيبة عينها» و «دفعته كعوب البنادق فى المركبة» و «صفعته يد» و «جلست أمه رتقت جوربه» جمل عادية. فما الذى جعل هذا المقطع يفيض شاعرية - مع بقية القصيدة بالطبع -؟ إننا نقبل نعت الساعة بأنها متعبة فى الشعر ويصبح لهذا النعت دلالة خاصة ترتبط بسياق القصيدة.

وفى هذا المقطع ساعد هذا النعت غير المألوف، وتكراره مع جمليته بنظام على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة دالة بين أم (طيبة) تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن موعد حضوره من كليته، وابن طالب قبضت عليه الشرطة ودفعته كعوب البنادق إلى تحقيق غير عادل فى غير جريمة. إن الوقت بطئ، ثقل على كليهما، وقد وضع هذا المقطع عيني المتلقى على المشهدين المتباعدين فى لحظة واحدة من خلال الساعة المتعبة ودقاتها الرتيبة التى يسمعها الجميع فى توقيت واحد، والساعة تدق دقات رتيبة متماثلة، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفى، وقد حدد هذا النعت (المتعبة) صوت التقفية فجاء بالباء المفتوحة المتعبة بهاء ساكنة فأوحت بانقطاع النفس من اللهات والتعب ويمكن إعادة كتابة هذا المقطع على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا، ومفارتها دلاليا:

الهوامش :

الناس شاعراً ولكن ما يقوله مغسولاً ساقطاً، الصاحبي: ٤٦٦. ولعل المراد بما أشارا إليه هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات في الجملة على مالا تقع عليه في الواقع، أو فيما لا يalfه السامع، لأن إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية في سياقها بأن تستعمل الكلمة في حقيقتها اللغوية، أي تستعمل فيما وضعت له في اصطلاح أبناء اللغة المعنية، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تألف بينها في الحقيقة الوضعية وبمعنى آخر لا تنسجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها فلا تصلح للإسناد أو الاتباع أو الإضافة أو غير ذلك. فإما أن تكون هناك قرينة تسرع هذه العلاقة الجديدة وبذلك يكون الكلام مقبولاً، أي صحيحاً نحوياً ودلالياً ويدخل في هذه الحالة تحت باب المحاز بمعناه الواسع. أولاً تكون هناك قرينة - وهي دائماً علامة سياقية سواء أكانت لغوية أم دلالية - تسوغه وتجزئ روده، وهنا يخرج عن أن يكون كلاماً أصلاً (انظر، كتابي النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ٩٦ وما بعدها) وما أريد أن أؤكد هنا أن المحاز تصنعه العلاقات النحوية مع أن المحاز - كما يقول العقاد - هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري لأنه تشبيهات داخلية وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العجازات الشعرية في جوهرها الأصل، اللغة الشاعرة ٤٦ وانظر كتابي: الجملة في الشعر العربي ٨ - ١٣ (مكتبة الخاخي ١٩٩٠).

(٤) انظر كتابي: في بناء الجملة العربية ٤٣ - ١١٣ (دار القلم - الكويت ١٩٨٢م).

(٥) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٤ - ٢٨٠.

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٦٥ (مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٨٥م) وقد التزمت في كتابة القصيدة بالشكل الذي وردت عليه في الديوان، ولكن التقييم الخاص بالأبيات من عندي.

(٢) يقول ابن هشام في المغني ١ / ٥٤ عن أمّاء وإفادتها التوكيد: «وأما التوكيد فقلّ من ذكره، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشري فإنه قال: فائدة أمّاء في الكلام أن تعربه فضل توكيد، تقول: زيد ذاهب فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه يصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت: أما زيد فذاهب، ولذلك قال سيبويه في تفسيره: مهما يكن من شيء فزيد ذاهب وهذا التفسير مدلل بفائدتين: بيان كونه توكيداً وأنه في معنى الشرط»

(٣) يقرر ذلك ماكس إيستمان الذي يقول «إن الوزن والمحاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر، وعلى تعريفنا للشعر أن يتسع اتساعاً كافياً ليشملهما معاً ويشرح ترافقهما (نظرية الأدب ٢٣٩، وقد ناقش كوليردج هذه المسألة بإفانسة في كتابه السيرة الأدبية النظرية الرومانتيكية في الشعر: الفصل الثامن عشر ٢٨٧ وما بعدها) ولقد أفاض فيها النقاد العرب القدماء. والمحاز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا يبنى أن نفهم عبارة صاحب الصناعتين التي يقول فيها عن الشعر إن «كثرت بني عني الكذب والاستحالة من الصفات المستتمة والنعمت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة» (الصناعتين ١٤٢) ويقول ابن فارس في نصّ دال: «إن للشعر شرائط لا يسمّى الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرى فيه الصدق، من غير أن يفرض أو يتعدى أو يمين (بكذب) أو يأتي بأشياء لا يمكن كونها بنة لما سماه



الشعر العربى الحديث

مسألة القراءة ..

إبراهيم رمانى*

لا يهدف التخيل إلا إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء الجاهزة من قبل، فهو إثارة للذاكرة عن طريق الصور المقدمة، وما تستدعيه من معارف سبق أن ألفها القارئ، وبالتالي، يمكن للمتلقى استيعابها عن طريق القياس الشعرى لا عن طريق الإدراك العقلى، أى بالخيال لا بالبرهان. فى ضوء هذا تتأكد النظرة القديمة التى تجعل التعارض قائما بقوة بين التخيل والعقل، الشعر والفلسفة، ومن ثم تحدد وظيفة الشعر على أنه صناعة منطقية موجهة إلى عامة الجمهور، التى لا تقوى على فهم الحقيقة المجردة بالعقل، فتستعين على ذلك بالخيال الشعرية ولذلك - أيضا - لم نثر عند الفلاسفة والنقاد والبلاغيين العرب على من ينظر إلى الشعر على أنه يقدم معرفة خاصة.

نال مصطلح «التخيل» قسطا وافرا من التهوين، فى ربطه بالقوى النفسية الدنيا لدى الإنسان، فابن سينا يحدد طبيعته على أنها «انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من

ركز الفلاسفة المسلمون على «التخيل»^(١) أكثر مما ركزوا على «التخيل» وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخيلية تتم فى رعاية العقل، أى أنه تخيل عقلى، فالشاعر يأخذ من مادته المتخيلة، ويعرضها على العقل ليضبطها ويوجهها، ويصل بذلك إلى إثارة القوة المتخيلة لدى المتلقى، التى تبعث صاحبها على الحركة واتخاذ موقف سلوكى خاص.

ليس التخيل الشعرى سوى عملية إيهام شعرى، تقوم على مخادعة المتلقى. وسواء أكان التخيل يقوم على أساس نفسانى بحث أم منطقى خالص، فهو يتحرك فى مدار واحد، خصوصيته فيما يحدثه من تأثير فى نفس المتلقى، لا فى الكفاءة التوصيلية لمعارف عميقة.

* باحث وناقد جزائرى .

بالشعر بوصفه قياساً على الخطابة، وبالبلاغة بما هي إيضاح للغامض، كانت عملية التلقى للشعر القديم يسيرة لا تعترضها صعاب كثيرة، وإنما هي تعتمد على ذائقة عامة وخبرة مشتركة ومعرفة بنظام الصنعة.

كانت القراءة القديمة معالجة لنص لا تستعصى بنيته على التفكيك، ولا تتأبى دلالاته عن التجلي يتكئ القارئ فيها على نموذج ثقافي - جمالي سائد، تكاد تتحدد إجراءاته ضمن أطر جمعية ويتم من خلاله التواصل مع النص في ظل العقل وهيمنة المنطق وسيادة الواقع، كانت القراءة مواجهة لعالم مكتمل المعالم، لبنية مغلقة بنظامها الصارم، لا تفتح سوى على معاني الذاكرة الجماعية، وألوان الصورة البلاغية. ولذلك فهي ممارسة أليفة، واضحة.

كان التخيل يؤلف قراءة استقبالية تتحدد بفعل التأثير، الذي ينتج عن استشارة الذاكرة الصورية، المخزونة بخبرات نفسية قديمة. وإذا انطلقنا من كون الخيال الشعري القديم منطقياً، لا يتحرك سوى في أفق الحسية والعقلانية، انتهينا إلى التسليم بأن كل ما ينتجه هذا الخيال من صور - مهما ظهرت غريبة - فهي تظل ممكنة ومعقولة، واضحة في ذهن المتلقي الذي يدركها بيسر وينالها بسرعة.

لم تكن القراءة، إذن، إلا تقرباً من نص معلوم، تأملاً في بلاغة مرسومة، إدراكاً لمعنى سابق، إلماماً بقوانين الصنعة، حركة في مدار العقل والحس اللذين يفرزان مناخاً جمالياً واضحاً، يعين القارئ على الفهم والتذوق، وهذا لا يعني أن القراء القدامى كانوا لا يتفاوتون في مستويات التلقى، تبعاً لمستويات تكوينهم الفكري والفني، ولا أحد يزعم أن كل القراء القدامى كانوا يفهمون أشعار المعري والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام، وإنما اختلفوا في نوعية القراءة ودرجاتها، فبينما اشتكى بعضهم من صعوبة شعر هؤلاء وغموضه، نجد أن بعضهم الآخر قد أعجب به ونوه بقيمته، لكن المسلم به - في آخر الأمر - أن القراء القدامى لم يعانون في أغلبهم آلام القراءة مثلما يحدث اليوم. ولم يكن الشعر صعباً، غامضاً، وشيئاً يشبه الأحجية عند عامة الناس، كما نجد في زمننا الحاضر.

غير أن يكون الغرض بالمقول الاعتقاد البتة^(٢). فغاية التخيل هي النجاح في إثارة النزعة السلوكية لدى المتلقي، رجوعاً إلى قدرته على استمالة الناس الذين لا روية لهم ترشد لهم، أو الذين يؤثرون التخيل على الروية، وكما يقول الفارابي:

«وكثير من الناس إنما يحبون ويغضون الشيء، ويؤثرون ويحتبسون بالتخيل دون الروية، إما لأنهم لا روية لهم بالطبع، أو يكونون أطرحوها في أمورهم»^(٣).

ومن هنا، ارتبط التخيل بالمعرفة الثانوية، التي لا ترقى إلى المعرفة الفلسفية الراقية، والتي يتوصل إليها بالعقل الكلي، وانحصر في الجزئية والحسية، واعتماداً على مفهوم الشعر بوصفه قياساً منطقياً، اكتسب التخيل معنى «المحاكاة» فهو تشكيل للحقيقة على نحو مؤثر، أي يشتمل على المحاكاة، من حيث علاقتها بالواقع من جهة، ودون إغفال تأثيرها في المتلقي من جهة ثانية، وهو عند بعض الفلاسفة المسلمين كابن رشد تشبيه ونوع من أنواع الاستعارة^(٤).

في ضوء هذه الملامح العامة، التي تتحدد الشعر كصناعة منطقية تخيلية. وتعرف البلاغة على أنها، كما يقول ابن المقفع: «كشف ما غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق»^(٥)، لم ينج مصطلح «التخيل» شأنه شأن مصطلح «الخيال» من سيطرة العقل، التي تلتقي مع مفهوم الصنعة الشعرية ذات الطابع المنطقي: هذه الصنعة التي تخضع لقوانين محكمة، معلومة ينبغى للشاعر أن يتقن الحركة وينسقها بمهارة، لينجح في فعل «المحاكاة» وإحداث «التخيل» المرهون «بمقتضى الحال» أي أن العملية الإبداعية تتم تحت تأثير الشرط الموضوعي الخارجي أكثر من تأثير الشرط الذاتي، ومن هنا تأتي عملية النظم مسبقة بتخطيط مرحلي مضبوط، يتعامل فيه الشاعر مع موضوعه بوصفه مادة مستقلة، يقرن فيها الشكل بالمحتوى، ويستند في ذلك إلى تكوينه الثقافي، إلى ذاكرته الفنية التي تجد صداها لدى المتلقي، واعتماداً على كل هذا، علم ارتباط التخيل بالعقل والمنطق، بالصنعة والذاكرة،

وبذلك يظل الخطاب (Message) موحدا لدى الباث والمستقبل (Emetteur - Récepteur).

غلبت فكرة المعنى الواحد على الشعر الكلاسيكى، الذى سلم بالمهاية الثابتة التى قالت بها الأفلاطونية لاختزال الكينونة فى المطلق الكلى، ومنع التغير واحتواء التعدد. لأن التعدد ينطوى على المغايرة، وعندئذ لا يتم التوحد إلا عبر الذات فقط كما رأى المنطق الأرسطى، الذى عمل على إلغاء التعدد والمغايرة (أليس البرابرة هم الشعوب غير اليونانية)؟

أما عند فلاسفتنا المسلمين الذين جعلوا العقل مثالا للوجود والمعرفة، فقد رأوا أن الحقيقة واحدة، ولا يأتى الاختلاف إلا من حيث القول الكثير، أى سلموا بواحدة «المدلول» وتعددية «الدال» ومن هنا أنتج الفكر الفلسفى المغايرة على مستوى آخر لا يتحدد بشائية دينية واجتماعية، وإنما بشائية معرفية تنتج المغايرة بين الخاصة والعامة (بين التصور والتخيل، بين البرهان والخطابة). فتستبعد الذات العامة «الآخر»، بقدر ما تنفى الخارج فى الذات الفيلسوفة «الداخل»^(٦).

هكذا يتجلى الفكر القديم صورة أرسطية ومثالا أفلاطونية، يقر بواحدة المعنى وثباته، وليست البلاغة غير حيلة لتبليغ هذا المعنى، والإيهام بتصديقه لدى عامة الناس، وعلى القارئ المحكوم بجهاز مفهومي وأدائى موحد، تخريج هذا المعنى البلاغى الجمعى.

القراءة القديمة «استقبالية» تركز ثنائية القارئ والشاعر وتكتفى باستيعاب المعنى الأحادى، الخاضع لمعايير أفق التوقعات، الموجه بالذاكرة الثقافية الكلية. ولا تسمى - مثلما فى النظريات الحديثة - إلى توحيد طرفى عملية الإبداع (المبدع - المتلقى)، فى أفق تشكلى تتم فيه صياغة النص على نحو بنائى معقد. تغدو فيه القراءة والكتابة بنية واحدة.

تتمتد أية قراءة إلى ما يسمى بالإطار المرجعى (Frame of reference) الذى يؤلف مجموع الخبرات والمعارف، التى تعمل على تشكيل فعل التلقى. ومعرفة القارئ بالإطار المرجعى للشاعر ضرورة لفهم حركته الدلالية وخصوصيته الإبداعية، فهو بمثابة المرتكز الذى يتكى عليه فى التواصل

كان النص الشعرى مألوفاً لديهم، جزءاً من حياتهم، لا يشعرون بهوة الانفصال عنه، ولا بمشاهدة الدخول إليه. كان مجالاً للحركة المنظمة، للوعى المستقيم، للفهم المنطقى، يجدون السبيل إلى باطنه ميسراً، وإلى دلالاته قائماً لا أمت فيه، فالدلالة متموضعة فى سياق متكامل حددت هندسته الجمالية وفق أقيسة العقل وقوانين الطبيعة. والقارئ مثل الشاعر محكوم بجهاز مفهومي متناسب، لا يمسه التناقض، ولا يشوبه التباس، بحيث يلتقيان تلقائياً حول نص واحد لا تتباين غالباً مستوياته المعنوية، التى تنتهى فى دلالة. وفى ذلك صورة لمستويات الواقع ومركزية السلطة الثابتة.

كان الترابط الدلالى قائماً بقوة بين الشاعر والقارئ لأن الكتابة الشعرية لا تتجاوز الإطار المرجعى إلا قليلاً، ولم تكن تخرق قوانين اللغة الميسارية إلا فى رفق. ومن ثم كانت القراءة مثل الكتابة حركة مضبوطة فى نظام فكرى شعورى عام، أما الكتابة الحديثة، فهى توسيع دائم للبعد بين الشعر والنثر من جهة وبين الشعر والواقع من جهة أخرى، إنها تخلق «إنشائيتها» بكسرهما عمود «المرجعية». وتأسيس سياق جديد يكاد يفارق كلية السياق الاجتماعى - الثقافى السائد. وذلك انسجاماً مع التصور الانقلايى الذى تؤمن به الحداثة، وتمارسه بكثافة تجسيدا لرغبة الرفض والتجاوز والتحرر، وكلما زاد مدى البعد ازدادت صعوبة القراءة واشتد الغموض فى غياب أكثر القرائن الخارجية، بل حتى القرائن الداخلية التى ينهار أغلبها فى تركيب معقد وبنية هارمونية متداخلة.

لم تأت الحداثة دعوة إلى القراءة المفتوحة على أفق دلالى وحسب إلا بعد مسار تاريخى كان الأدب يقوم فيه كتابة وقراءة على ثبات المعنى الواحد، الذى يجتهد المبدع فى تصويره وتبليغه، مثلما يحسن المتلقى فهمه والتأثر به، وكان كل منهما - على هذا النحو - يخضع للشرط الحضارى الذى أفرزه، ويعمل على تثبيت العالم الذى يراه، ويوجهه.

لم تكن القراءة بالنسبة إلى الكتابة سوى الصدى بالنسبة إلى الصوت، كلاهما يعبران عن «وحدانية المعنى» (Monosemie) الذى ينبغى أن يصل على قدر كاف من الوضوح، لكى يتسنى للمتلقى استيعابه دون تعقيد شديد

انصرف علماء النفس إلى دراسة مسألة القراءة، وكل ما من شأنه إضاءة السبيل نحو فهم النص.

فأُنجزت دراسات تجريبية لعناصر مهمة في النص الأدبي، كانت مهمة من قبل، نذكر منها ما قام به فيرنر وكابلان (Werner. Kaplan) في بداية الستينيات، في دراسة حول القيمة الفراسية للكلمات تبعاً للقوالب الصوتية الماثلة فيها، أو الأشكال البصرية التي توحى بها. كما قام عبد السلام الشيخ بتحليل العوامل النفسية التي تؤثر في أحكامنا الجمالية على إيقاعات الشعر المختلفة^(٧). مثلما كان كتاب - رودلف أرنهيم (R. Arnhem) في سنة ١٩٥٤، الفن والإدراك البصري: دراسة في سيكولوجية العين المبدعة مفيداً جداً في بيان كيفية تذوقنا للأعمال الفنية خاصة الرسم والتصوير. وذلك رجوعاً إلى إنجازات علم النفس الحديث في الإدراك البصري فالإدراك البصري فعل إيجابي إذ لا ينتهي تحديد الدلالة عند رؤية الصورة، بل تتضافر عناصر أخرى تعرف بـ «العوامل التنظيمية» أو «الجدلية» التي تحدث تفاعلاً مستمراً بين جهازنا الإدراكي وموضوعات الإدراك المحيطة بنا، وهكذا تساهم العين بقدر نسبي في تشكيل ما تستقبله من الدلالة.

في ضوء هذا يمكن النظر إلى نظام البنية الشعرية البسيطة قديماً، وما تستطيع أن تثيره في الجهاز البصري لدى المتلقي من انطباعات نفسية منظمة، تعين على صياغة الدلالة ووضوحها، بخلاف بناء القصيدة الحديثة القائم على التداخل المعقد، الذي يشبه الفوضى، ويساهم في تشويش نفسية القارئ، وتحميل الجهاز البصري حملاً ثقيلاً، يدفعه إلى الدخول في متاهة كتابية - دلالية مجهولة الحدود مشبعة بالغموض. ويجدر بنا في هذا المضمار الإشارة إلى جهود ناقد كبير، وضع نفسه فيلسوفاً للمعرفة وعالمًا في الرموز «داليا» لكنه ظل في كل كتبه عالماً نفسانياً موسوعياً، هو إيفور أرمسترونج ريتشاردز (I. A. Richards) الذي كرس إنتاجه النقدي، وخاصة في كتابه «معنى المعنى» - (The meaning of meaning) للكشف عن كيفية بلوغ التجارب الأدبية إلى المتلقي، والطريقة التي تجعلها تتم على أفضل وجه ممكن.

في رحلة النقد الأدبي انصرف النقاد مرة إلى دراسة النص الأدبي وسياقاته الاجتماعية (نظرية المحاكاة الرومانسية،

مع النص وإضاءة تحليلاته المظلمة، وإذا كان هذا الإطار المرجعي مشتركاً في القديم بين المبدع والمتلقي، لانطوائه على مخزون عام من التجارب والرؤى، المشاعر، والمعارف، التي وإن تباعدت في مسافاتهما، فإنها تبقى على صلة متينة بالواقع الحضاري في استقراره وكنيته، هذا الواقع الواضح في أغلب معامله، المحدد في أكثر عناصره، الذي يوفر قدراً لا بأس به من التوافق والترابط الدلالي بين الخاصة والعامة، بين الباث والمستقبل، ويسمح بوصول الدلالة مكتملة دون اعوجاج، ويحقق الغاية الاجتماعية الأخلاقية للشعر، إذا كان الأمر كذلك في القديم، فإن الهوية الشاسعة في الإطار المرجعي الحديث بين طرفي عملية الإبداع تجعل القراءة عملاً شاقاً، ممارسة صعبة من الدرجة الأولى.

فالحداثة تفجير لقاعدة الثبات، تحطيم للسائد، قلب لنظام الأشياء خرق للمسار الثقافي - الاجتماعي. وبذلك فهي بعد عن الإطار المرجعي العام، تتجاوز لحدوده، وتشويز جذري له، على نحو إشكالي يطرح الأسئلة الجوهرية، دون إيجاد أجوبة نهائية، ورجوعاً إلى الحداثة بما هي انفجار معرفي، حركة لا نهائية من السؤال والبحث والتجديد، رغبة محمومة في التعلق بالحلمى والأسطوري، والإقامة في أعماق بنية الذات والعالم، يصبح الإطار المرجعي للشعر الحديث مجالاً كثيفاً من الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة ومضماراً مركزاً من المعارف المتنوعة المنصهرة في بؤرة الدلالة الملتبسة الهاربة المشككة عبر كل قراءة جديدة. وبمغاللتها في الرفض، وغوايتها بالتجديد المطلق تشكل إطارها المتناهي الذي يكاد يصبح نقيضاً للإطار الواقعي والمرجعي الثابت العام. ومن ثم يتسع الانقطاع الدلالي بين الشاعر والقارئ وتباین المواقف الشعرية في واقع حضاري معقد، لا تبيين فيه المفاهيم ولا تتحدد فيه الهوية، ولا يفصح فيه إلا عن غموض شامل.

يبدو أن البعد الاجتماعي (القراءة) للأدب، كان من البدهة بحيث لم ينل حظه الكافي من الدرس في مختلف جوانبه، وهو إن لم تغفله الدراسات الأدبية، فقد انشغلت عنه بمعالجة الغاية الاجتماعية للشعر، وعناصر خارجية لا تتصل بصلب عملية القراءة في ذاتها، إلا أن تقدم البحوث الحديثة وتطور علم اجتماع الأدب (Sociologie de la littérature) قد أفاداً كثيراً في دراسة هذا الجانب، وفضلاً عن هذا، فقد

الماركسية البنوية) وانصرفوا مرة أخرى إلى الاحتفال بمعالجة القارئ لهذا النص، ومن جماليات الإبداع إلى جماليات التلقى، أو من مرحلة «قراءة النشأة» إلى مرحلة «قراءة التقبل» على حد تسمية حسين الواد^(٨) نظل الأعمال الخاصة بالقارئ والقراءة قليلة وتكاد تنعدم فى النقد العربى الحديث الذى انشغل كثيرا بالنص وصاحبه، وأهمل الطرف الآخر، الذى نظل بغيا به العملية الأدبية ناقصة، ويبقى دونه النص موجودا «بالقوة» لا «بالفعل».

ازدهرت فى ظل العلوم الحديثة نظرية التخاطب (الباث، الخطاب، المتقبل)، التى أفادت النقد الأدبى، فى معالجة خصوصية الخطاب الأدبى، بما هو نص مفتوح يستدعى التأويل المتعدد، مثلما تطور مفهوم القراءة الذى غدا بمثابة قراءة الفلاسفة للوجود، التى تتأسس على معرفة معقدة وخبرة ممتازة، مما دفع الباحثين إلى «تسريح» عملية القراءة عبر أسئلة أساسية، ما نموذج القارئ الممتاز؟ هل يلتقى القارئ بذاته فى النص أم بذات أخرى؟ هل يقرأ بحرية أم هو يقتضى خطى قارئ ضمنى فى النص؟ وما القاسم المشترك بين القراء الكثيرين لحظة القراءة؟ وأسلمت هذه الأسئلة الباحثين بالضرورة إلى طرح تساؤلات أخرى مهمة حول الكتابة وعلاقتها بالقراءة والانتهاى إلى أنهما وجهان لفعل إبداعى واحدا ولعل أبرز ما وصلت إليه دراسات الأساتذة المتخصصين فى هذا المضمار، هى إنجازات «مدرسة كونستانز (Konstanz School) فى ألمانيا، وذلك بنظرية «جمالية التقبل» التى تعرف بأشهر ممثليها - هانز روبير ياوس - (H. R. Jaus) والتى تعتمد على مفهوم «أفق الانتظار» الذى يتمثل فى الاستعداد الثقافى والفنى للقارئ لحظة القراءة وللأديب لحظة الكتابة، وتكمن الخاصية الأدبية للأعمال الأدبية فى عدم إرضائها لأفق الانتظار وإحداث الخيبة الدائمة فى توقعات القراء^(٩)، أما نظرية «التأثير والانصال»^(١٠) التى يترجمها - ولغجاج إيزر - فهى الخطوة الأكثر تقدما على درب نقد جماليات التلقى.

تعود الأصول الفلسفية لهذه النظرية إلى نظرية «النسبية» رالى «الفلسفة الظواهرية»: «الفينومينولوجيا» التى كانت رد فعل على الفلسفة العقلية «الكلاسيكية» التى تقول بنسبية

الحقيقة، والعلاقة الجدلية بين الفكر الإنسانى والعالم، ورفض أى منهج يفترض مسبقا تكريس الثبات وتعطيل الحركة ذات الاتجاهات المتعددة، وعلى هذا النحو لا توجد حقيقة العمل الأدبى، إلا حين يتواصل القارئ مع النص. ولا يتحقق مفهوم النص إلا من خلال القارئ، الذى يعيد تشكيله من جديد، وهو على وعى بأنه واقع خيالى جمالى، ومنه تصبح القراءة معالجة لتشكيل متحول من واقع عادى إلى واقع فنى، وحركة متعددة الطبقات: واقع الحياة، واقع النص واقع القارئ وواقع جديد ينتج عن التحام القارئ بالنص. لا يتكون المعنى فى النص من فكرة محددة، بل يمثل عملية مستمرة تواكب تجربة القراءة المتطورة مع تطور النص. هذه العملية النسبية لا تجسد سوى وجه من أوجه التفسير الجمعى للنص لأن المعنى ليس حقيقة نهائية، وإنما يرتبط بمشكلة توضع فى محاور مختلفة وتحتاج إلى تفسير لا إلى تحديد، ولكى يصل القارئ إلى مرحلة التفسير يجب عليه القيام بعملية: صياغة المعنى المكون فى إطار، وتخويل هذا المعنى إلى دلالة بترجمته إلى معرفة (أفكار)، وبذلك يقترب من العملية الجمالية بما هى محاولة لأسر ما له خصائص تلح على النظر فيها، ولا تكشف عن نفسها، وهكذا من خلال تفاعل جمالية الكتابة مع جمالية القراءة، يتحقق العمل الأدبى، الذى لا يمثل النص سوى أحد تجلياته، وتتكون بنية القراءة الموازية لبنية النص.

لا يوجد فى الواقع قارئ ممتاز - كما يرى إيزر - وإنما هو قارئ ضمنى يظهر زمن القراءة ويمتلك إمكانات خيالية مثل النص، تمكنه من الحركة داخل بنية الكتابة والبحث عن مركزاتها، والفراغات الجدلية التى يجب ملؤها. إنه قارئ غير نمطى يلتحم مع النص فى خصوصيته دون الالتفات إلى بديل واقعى له أو بناء خارجى عنه، ويعانى القراءة إدراكا وإنتاجا للنص.

تبدأ عملية القراءة برصد العناصر البنائية (الألفاظ، الجمل) ثم ربطها ضمن علاقات جدلية، تخيل دوما إلى ما هو خارجها وبعدها، وكذلك تستمر القراءة كاشفة عن الدلالات فى عمليتى التفكيك والتركيب، التى تستعين بالخيال والتوقعات المحتملة المتولدة عبر خطوات القراءة ولا

لكن بمجئ الحداثة وتحول الواقع الحضارى، من حيز «المقولة» الثابتة، الواحدة إلى حيز «القول» المتحول المتعدد، وتشكل بنية الشعر بما هي بنية للعالم من شبكة علاقات بنيوية تتمازج عضويًا، وتتواصل باطنيا في مناخ إيقاعى معقد تغدو معه الدلالة احتمالية، مشروطة بالسياق اللامحدد المكثف إلى درجة الانفجار، وفى إطار هذا التحول ظهر مفهوم مغاير للقراءة القديمة يستفيد فى وجوده من إنجازات علوم كثيرة ومن خبرات الحداثة الواسعة.

لم يعد النص تصريحًا نهائيًا، معنى كاملاً، خطاباً منطقياً بحدوده المرسومة من خارج النص، وبعيداً عن فاعلية الإبداع الحقيقى، وإنما غداً بنية رمزية لا تفصح عن مخزونها الثرى، إلا فى عمق السياق النصى، الذى يقوم على طبقات عدة متداخلة، غائرة فى ظلمات التجربة الشاملة، إنه سياق ذاتى يحقق هويته فى إنشائيته الجديدة أكثر من تحقيقه فى مرجعيته المنهارة، ولذلك يكون النص دلالة سياقية تتبدى فى صورة متشظية، تشع فى كل جانب من جوانب النص وما تخفيه يقدر بأضعاف ما تبديه. ومن هنا فالقراءة الحديثة معاناة حقّة لأنها سعى دائب وراء حداثة هاربة ودلالة متحوّلة وفق حركة جدلية داخلية، لا نقوى على حصارها بدقة وضبطها بيسر، إنها عملية كشف مضبّطة لمشاهدة النص، المفتوحة على احتمالات كثيرة، تزداد إشكالا بإصرار الحداثة على إهدار أكثر القرائن التوضيحية وخرق مجمل القوانين البلاغية القديمة، ومحاولة لاهثة لإقامة بلاغة جديدة معيارها التغير المفاجئ الذى تخيب معه كل توقعات القارئ.

خرج النص من المكان «الأوقليدى» إلى التزامن «الذرى»، وأمست الدلالة فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذى تتعدد مستوياته بتعدد القراءات، ومستوى كل قارئ. هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركبة والإيقاع المعقد الذى يوضع القارئ فى موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتى ولا يأتى، يحضر ويغيب، عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل، والإقامة فى باطن التجربة والخوض فى قراءة هندسية مرجعية واستكشافية فى آن.

تعنى استمرارية القراءة انسياب المعنى إذ إن الوقفة ضرورية من حين إلى آخر، للنظر فى التركيبات الأسلوبية المعقدة، التى يستدعى فهمها جهداً مركزاً لقارئ متمرس لملء الفراغات الدلالية مع البحث عن المعانى المضمرّة. تتحول القراءة مع كل تغيير فى «وجهات النظر» (Points of view) أو فى الخيارات الأساسية فى النص التى ينطلق منها القارئ فى فهمه ونفسيره وتتحقق على مستويات أو طبقات هى وجه آخر لمستويات البنية وطبقات الواقع، وتلتقى جميعها فى وحدة النص وكلية الدلالة.

هذه بعض الملامح الأساسية لنظرية إيزر، التى لا تبدو قيمتها فى جدتها كل الجدة بل فى ارتكازها على أسس فلسفية وتفصيلات تجريبية، واستفادتها من نظريات أخرى وتجاوزها لها. وهى - فى مجمل القول - تقر بأن النص بناء له دلالاته (البنوية) ونظام رمزى (السيمبولوجيا) يبدأ بالتفاعل مع الواقع (الواقعية الاجتماعية) الذى يتشكل على نحو خيالى. ويتحقق من خلال واقع نفسى للقارئ والكاتب (الاتجاه النفساني)، وتلقى ثنائية القارئ والنص التقليدية. لتؤسس فعلاً إبداعياً واحداً متعدد المعانى (Polysemie) (١١).

يفرز كل واقع حضارى نموذجاً ثقافى - اجتماعى، كما أن كل نص أدبى ينتج نموذج قراءته. وإذا علمنا بأن انقلاباً جذرياً قد أصاب بنية العالم القديم بحيث انقلبت معه جميع المفاهيم الجمالية والشعرية وجب علينا إعادة النظر فى مفهوم القراءة ونموذجها التقليدى.

كان نموذج القراءة القديمة واضحاً لدى المتلقى، يتبناء من قبل أن يدخل فى مواجهة النص، أو - على الأصح - يتمثله تلقائياً لأنه جزء من تكوينه الفكرى والشعورى، وهو يقارب نموذج الكتابة حتى يكاد يتوحد معه فى لغة مشتركة. ويتم القراءة بفك الشفرات وفقاً للمعارف الجمالية والبلاغية المتوفرة لدى القارئ، والمألوفة لديه منذ زمن بعيد، التى غدت مثلاً عاماً يراعيه الشاعر بدقة فى تحقيقه لمقتضى الحال، ومن هنا، تكاد تنحصر هذه القراءة فى عملية استقبال سلبى، وعلى مسار واحد من النص إلى القارئ.

يرى ريتشاردز أن الغموض في الشعر قد يعود إما إلى عجز القارئ عن استيعاب الدلالة أو عجز الشاعر عن التوصيل، الذي يؤدي إلى الإبهام^(١٤). فكلاهما - إذن - يتسبب في وجود ظاهرة الغموض، وبشكل ما يسمى بـ «الجانب الذاتي» في مقابل «الجانب الموضعي» الخاص بطبيعة الشعر في حد ذاته.

وإذا سلمنا بأن ثمانين في المائة من الشعب العربي يعاني من مشكلة الأمية وأن غالبية ما يسمونهم بالثقفيين من حاسي الشهادات هم أصحاب ثقافة استهلاكية سائدة، ذات طابع تقنيدي مسطح، فبمقدار هذا يحد النفس الشعري الحديث نفسه ذات غريبة وسط ركة من حضرة البرق، الذي يتضخم على نسق تكراري عقبي. وماذا يشتكي قراء الشعر من غموض هذا النص وببساطة.

لكن هذا السبب لا يكفي لإلقاء مشكلة نص على عاتق القارئ وحده، لاسيما إذا أضفنا انخفاصه عن الفهم والتذوق، يقول محمود درويش:

«لقد اتسمت جبرية هذا الشعر بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، وستوت الظفريات على الجواهر لتعطي الظاهرة الشعرية أحدثية سمات النعب والرككة والغموض»^(١٥).

وعندئذ لا يحق للشاعر أن يزعم بأنه يريد أن يدع قارئاً جديداً مثلما يقول أدونيس الذي يرى أن الشاعر الشرقي الحقيقي ليس له جمهور، وإنما له قراء^(١٦) يشكون ففة البرجوازية الصغيرة، التي تمارس فعل الحدأة الانقلابي على الحياة السائدة وتضع التاريخ، إلا أن أدونيس يستطرد في موضوع آخر إلى أن هذه الفشة المكونة في طبيعتها من المعلمين والشفقين والطلاب لم تتجسد بعد في مؤسسات كما أنها لا تقرأ ولا تكتب، ومن ثم فهي بعيدة عن آثار الفن الحق؛ لأن «الفن يشق المشق لكنه لا يستطيع أن يثقف الأمي»^(١٧).

إذن، كيف يتسنى لهذا الشعر - في رأي أدونيس - أن يصنع عالماً مغايراً وإنساناً جديداً؟ وهو لا يصل إلى الآخر،

الشعر نشاط ثقافي وجمالي نوعي يستلزم قارئاً نوعياً، يتوفر على قدر ضروري من الاستعداد الجمالي والثقافي الذي يمكنه من ولوج عالم النص. وكما أن المتلقي لأى علم يسنى له الارتكاز على قاعدة أولية من المعلومات الخاصة بذلك العلم، قبل الشروع في عملية التلقي، فإنه يجدر بأى قارئ للشعر الإلمام بفن الشعر وإتلاك ذائقة جمالية متطورة، لأن القصيدة هي نتاج تجربة عميقة ومعاناة أليمة واسعة ومعقدة، ولا يمكنها أن تنقاد بيسر إلى قارئ سحلي اعتقافة. سقيم الذوق، لا يقدر الشعر حق قدره!

وتضاعف شرط القراءة مع الحدأة ليصبح مهمة صعبة؛ فانص منجمار معرفي معتقد، وأفق جمالي مفتوح على عدد لا نهائي من الأشكال الجديدة، التي تتفق جميعها في تأليف صبة الغريبة، لذلك ينبغي للقارئ الحديث أن يتكيف على حذر صلب من الثقافة العامة والمتخصصة. وأن يمتلك ذائقة حسائية مدربة، تمكنه من الدخول في عملية القراءة، واقتناص الدلالة المعنوية، وبغير ذلك، فإن القارئ كما يرى جازم القرصاجني «بعد أن تغيب عنه أسرار الكلام وبذائعه، حده بصرف النفس إلى الشعر بسعوى أنه مبهم، والنقص في الحقيقة راجع إليه وموجود فيه»^(١٨)، ليست القراءة تأملاً ميتافيزيقياً أو هي نتاج الإبهام، وإنما هي ترتبط بنموذج ثقافي جمالي متكامل، وإذا كان نموذج الحدأة على النحو الذي رأيناه في الفصول السابقة، فإن فهم هذا الشعر يغدو مستحيلًا بالنسبة إلى قارئ يصدر في قراءته عن نموذج ثقافي وجمالي يرتد إلى عالم القرون الوسطى^(١٩).

ليست القراءة - الكتابة بريشة من الشرط الحضاري الذي أنتجها، وإذا ثبت لدينا أن هناك تبايناً، قد يصل إلى حد التناقض، بين نموذج الكتابة لدى النخبة الشعرية ونموذج القراءة عند عامة الناس، لاختلال بنية الواقع الحضاري وانعكاسه على مفارقات حادة، تتزامن فيها الثقافة المتخصصة مع الثقافة العامة، ويختلط فيها الإبداع مع التقليد العتيق، إذا ثبت هذا كله، فإنه يتبين لنا مدى البعد الكائن بين القارئ والشاعر، بين النص والواقع. وكيف أن الحدأة في رفضها السائد العام، قد أحدثت انقساماً جوهرياً مع الجذور، وولدت مشكلة عويصة للقارئ تدعى «الغموض».

يقدم أدونيس وصفا جيدا للثقافة العربية المعاصرة في كتابه (الثابت والمتحول)^(٢١)، محددا ملامحها بالإيديولوجية، الاستهلاكية، السفلية. وهي التي تشكل نموذج القراءة لدى جمهور الشعر الذي يظل متخلفا، بل متناقضا أحيانا مع نموذج الكتابة. وإذا تأسس النموذج الحديث للقراءة على جهاز مفهومي إيديولوجي، ومعرفة فنية مسطحة، ووعي جمالي سلفي، فإنه لا ريب ينتهي إلى العجز عن التواصل مع النص - في تركيبته المعرفية والجمالية الجديدة - هذا العجز الذي يتحول إلى موقف لإلغاء «الآخر» تحت ذريعة «الغموض». يصح الوصف الأدونيسي إلى حد كبير، غير أنه يظل مبتورا في معالجته ظاهرة الغموض من زاوية واحدة، يلقي منها كل أعباء الحداثة على القارئ، دون الالتفات لحظة واحدة إلى الشاعر، ألا تنطوي الكتابة الشعرية، مثل الحداثة العربية، على خلل عميق يسكن أعماقها، ومن ثم راح جزء كبير منها يخوض في المشاهدة المعرفية - التاريخية، هذه المشاهدة التي تقضى إلى هاربة المجهول، وعلى حد قول الناقد نبيل سليمان:

«ثمة الكثير مما يغري بالجزيرة، ويزوق الأحلام وبدغ النزعة المازوخية، وكذلك يبرئ الذات. ثمة الكثير مما يريح الصدر من هم الحاضر عبر الإحالة المطلقة على المستقبل، وربما كان في هذا - ضمن الوضع النفسي المأزوم السائد، وضمن حالة الإحباط الواسعة - أحد الأسرار الهامة لانتشار الظاهرة الأدونيسية»^(٢٢).

هل ينبغي أن يظل الجدل قائما على أشده بين سائل يقول: «لم تقول مالا يفهم؟» ومجيب يرد «لم لا تفهم ما يقال؟» ويدور في فلك «الانتهام» الذي يفرض على القصة: بدل أن توضع المسألة في سياقها الحقيقي، وتدرس على محك التجربة الفنية الخاصة (النص)، والتجربة الثقافية - الاجتماعية (العالم)، وعندئذ تتكشف العناصر الأساسية التي تؤلف الظاهرة، في إيجابيتها وسلبيتها، وتعالج بأجمع السبل الممكنة، وذلك بالتعاون بين طرفي العملية الإبداعية، الشاعر والقارئ قصد إيجاد معادلة صحيحة للنص الشعري.

ويرضى بالقطيعة على أنها نتاج الثورة الكلية وأمية الجمهور. ليس هذا الطرح الأدونيسي لمعادلة الشعر والثورة، الشاعر والقارئ، سوى نزعة مثالية تعمل على تكريس «نظرية النخبة» التي فقدت ثقتها في الجمهور، وتعلقت بطيف الأسطورة، وإذا كان الكاتب الابتذالي - كما عرفه لينين - هو الذي يفترض قارئاً لا يفكر أو غير قادر على التفكير، فماذا يكون الأمر مع أدونيس الذي يلغى حضور القارئ العربي تماما؟ لأميته مرة، ولتكوينه الثقافي القديم مرة ثانية، ولشففه الإبداعى مرة ثالثة. إن الابتذال قد يأتي من التبسيط المفرط لمعرفة جاهزة، مراعاة لضعف الجمهور، لكن الابتذال قد يأتي - وهذا ما حدث فعلا - من مخادعة هذا الجمهور باصطناع التعقيد والغموض الشديد.

لاشك أن القارئ العربي يغالى في شكواه من الغموض لأسباب عدة جعلته عاجزا أو متعثرا في قراءته النص الشعري الحديث، لكن هذه المغالاة نفسها نجدها لدى النخبة الشعرية الحديثة، التي تدعى على لسان أدونيس - مثلاً - بالقول: «أنا لم أقرأ قصيدة غامضة في الشعر العربي الحديث كله»^(١٨). «إن وجود قارئ واحد يفهم قصيدة ما كاف لإزالة صفة الغموض عنها»^(١٩). ولدى خالدة سعيد التي تبدو أحيانا في كتابها (البحث عن الجذور) أشد تطرفا من أدونيس نفسه، فهي حين تدرس قصائده لا تجد ما تلوم عليه سوى «الوضوح»، وترجع كل أسباب غموض النص إلى جهل القارئ، دون الإشارة إلى واجب الشاعر إزاء المتلقي، تقول:

«إنه ابتعد عن الغموض، لكن هذا الابتعاد جاء متطرفا حتى إن القصيدة (البحث والرماد) جاءت شديدة الوضوح، وهذا لا يستحسن أبدا... أما إذا كان عامة القراء لا يفهمون هذه اللغة الخاطفة فهم المقصرون. لأنهم لا يعرفون تاريخ بلادهم ولا أدبها القديم، ولم يتقنوا ثقافة مؤهلة لفهم الشعر»^(٢٠).

إنها تخكم في نقّة كلية - دون استقراء علمي واجتماعي كاف - على هذا القارئ «البائس» وتصفه بالجهل والكسل، وهي في دعوتها إلى تجاوز الشاعر للمتلقى، وانتقاله من الواصف إلى الكاشف. تحمل دعوة ضمنية مؤداها الهروب من التهرب في بلاط الملك إلى التهرب في (برج عاجي).

في تصحيح نموذجه الإبداعي «القراءة - الكتابة»، وذلك استناداً إلى وعي عميق ومعرفة كلية بفن الشعر، وبظاهرة الحدائث، وبالواقع الحضاري كله.

واعتماداً على ما سبق، يمكن الوقوف عند حل «احتمالي وضروري» يتوزع على المبدع والمتلقي معاً، كلاهما يتحرك نحو الآخر ضمن طبيعته الخاصة، ويجتهد

الهوامش

- (١) راجع مصطلح «التخيل» في كتابي:
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفيت الروبي، دار التنوير، ط ١، بيروت ١٩٨٣، ص ١٩٣.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢ ص ٦٥.
- (٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ص ١١٣.
- (٣) المرجع نفسه، ص ١١٥.
- (٤) نفسه، ص ١١٨.
- (٥) أبو هلال العسكري الصناعتين: ت. محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البحاري، ط ١، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٢، ص ٥٣.
- (٦) يرجع إلى مجلة دراسات عربية الهوية والغيرية في المقال الفلسفي العربي، على حرب، ع ٤، ص ١٨، بيروت ١٩٨٢، ص ٧٥.
- (٧) الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر المفضل: رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧١.
- (٨) مجلة فصول «من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل»، حسين الواد ع ١، ط ٥، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٠٩.
- (٩) انظر: H.R. Jaus. Pour une esthétique de La réception. Ed Gallimard, Paris. 1978.
- (١٠) انظر: Wirkungsund Kommunikation theorie.
- وضع يبرز هذه النظرية في كتابيه القارئ الضمني. The implied Reader) و فعل القراءة (The act of Reading).
- (١١) راجع مجلة فصول. «نظرية التأثير والاتصال» نبيلة إبراهيم ع ١، م ٥، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٠.
- (١٢) يرجع إلى منهاج البلغاء تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، بيروت ١٩٨١، ص ١٢٤، ١٢٥.
- (١٣) يرى روزنتال في كتابه شعراء المدونة الحديثة (ص ١٤) أن النغموس الفني الصعب على الفهم لا يعود إلى القصيدة وإنما إلى الزاوية التي ينظر منها إليها.
- (١٤) يرجع إلى مبادئ النقد الأدبي أ. ريتشاردز، ت: محمد مصطفى بدوي، مطبعة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٦٣ ص ٢٧٠.
- (١٥) جهاد فاضل قضايا الشعر الحديث دار الشروق. ط ١، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٨.
- (١٦) أدونيس زمن الشعر، دار العودة، ط ٣، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٥٤.
- (١٧) المرجع نفسه ص ١٦٣.
- (١٨) مجلة الموقف الأدبي، «ندوة ظاهرة النغموس في الشعر العربي الحديث»، ص ١٩١، ع ٥٧، ٥٨ - دمشق ١٩٧٦.
- (١٩) المرجع نفسه، ص ١٩١.
- (٢٠) خالدة سعيد، البحث عن الجنود، بيروت ١٩٦٠، ص ١٠٩.
- (٢١) أدونيس: الثابت والمتحول، ج ٣، صدمة الحدائث، دار العودة ط ٢، بيروت ١٩٧٩، ص ٢١٥، ٢٢٥ وكذلك في كتاب فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٩٤.
- (٢٢) نبيل سليمان مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٨٣، ص ٢١.



فى لا جدوى الشعر

بول شاول*

لا جدوى الكتابة

هل يمكن أن تقول شيئاً فى الكتابة. أقصد فى الشعر؟ وماذا يمكن أن تقول؟ وهل إذا قلت شيئاً يعنى أنك كتبت؟ وهل إذا كتبت يعنى أنك قلت شيئاً! جوهر الكتابة، هل هو فى أن تقول شيئاً، أم أنه فى قول لا شيء، أو فى قول اللاشيء؟

مجرد التركيز على اللاشيء، يفيد معنى الشك، أو على الأقل يفيد معنى الخداع.

معنى الخداع يتصل بالمثلث التقليدى: الشاعر، الكتابة، الآخر. والعلاقة بينهم، مجرد خداع، وفى «أجمل» الأحوال مجرد وهم. من هذا الوهم يطلع وحش أوديبى يحدد مسافة القتل (أى الثأر) بين أطراف المثلث. الشاعر يكتب وبمسخ كتابته، الكتابة، ممسوخة تغادر بيت الأب إلى

* شاعر وناقد لبنانى .

مصيرها الغامض، لتبحث عنه وتقتله، الآخر (اللقى، الجمهور)، ينتفى بين العلاقتين، يلغى فى مسافة الوهم القاتل. إنها ظاهرة الثأر المتعمد أحياناً، والغريزى أحياناً أخرى.

فى هذا المناخ التكوينى الملقى أو المغتال باستمرار، ينتفى الشيء ونقيضه، يلمع اللاشيء. والمسألة أكثر من سوء تفاهم، وأكثر من علاقة عشبية. سوء التفاهم ينطلق من أن أحد الأطراف يقول شيئاً لا يصل إلى الآخر، أو أن الآخر يقول شيئاً لا يصل إلى أحد الأطراف. والعبث أن ترد على ما هو موجود، بشئ يفترض أنه موجود فى الذات، أو فى الآخر، أو حتى فى الموت. والانتصار فى النهاية للمعنى، أو اللامعنى الذى يكتسب معنى آخر.

هل هى لحظة التكوين الأبدية، المسفوكة بحاضرها الأبدى؟ هل هذا ما يقصده البعض من أن الشاعر يموت (يقتل) بعد كل قصيدة.. وأن القصيدة تستقل بميتتها

الموصولة بعد كتابتها، (فتغادر الشاعر)، وأن الآخر (المتلقى) يبحث عبثاً عن هوية القاتل والقتيل (الشاعر والقصيدة)، من دون أن يكون شاهداً أو وارثاً.

إذن، ما معنى أن تكتب شعراً؟ معنى الكتابة فى لا معناها؟ كل شيء «يقول» حولك. الأنبياء. الرسل. الفلاسفة. الموتى. الأحياء. الأدباء. الثورات. التاريخ. كل لحظة تتراكم على لحظة، فعلى لحظة، فعليك. تصبح أنت ركاباً من لحظات لا تعرف متى جاءت، ولا كيف جاءت، ولا لماذا جاءت. تكتب كى تنفض ركاب هذه اللحظات عن جلدك، وثيابك، وأشيائك، كى تنفض ما يقال حولك. وما يقوله الأنبياء والرسل والفلاسفة، والموتى، والأحياء، والأدباء، والمنحظات، والتاريخ. معنى النفض أن تفصل اللحظات عن معناها، عن تاريخها، أن تنفصل أنت عنها، بكل ما يعنى هذا الانفصال من توحش ووحشية وسكونية وثبات. أن تنفصل أنت عنها، يعنى أن تبقى حيث أنت. من دون أن تحدد مكانك، ولا زمانك. من دون أن تحدد جسدك، ولا كلماتك. أن تنفصل يعنى أن لا تتقدم، ولا تتأخر، ولا تدور، ولا تتحرك. لا تذهب إلى مكان. ولا تأتى من مكان. أن تبقى فى العدم الغامض الذى لا يريد، ولا يقول، ولا يسعى، ولا يبحث، ولا يكون. العدم الكائن فى عدمه.

الدين فى منطلقاته، أو بالأحرى فى جانب من منطلقاته، عديم. ينفى الراهن الدنيوى: هذه الحياة فانية وباطلة، ينفى «الثبات»، يؤكد باطل العالم ولا جدواه. لكنه عدم يبحث عن معنى فى العالم الآخر. من لا معنى الوجود إلى معنى اللاوجود. من وهم الحاسة إلى حقيقة التلاشى. شيء من التناقض بين الموت والحياة، بين السر الكامن والجوهر المعلن. إنه يكمل العدم إلى سواء، إلى صيرورة الأبدية.

الماركسية فى منطلقاتها، أو بالأحرى فى جانب من منطلقاتها، عدمية، تنفى الراهن السائد، تنفى «الثبات»، تؤكد بطلان العلاقات القائمة، تعدمها. كونها عدمية تبحث عن معنى فى العالم الإنسانى، العالم الأفضل، الإنسان الجديد، جدلية العدم والقيامة، جدلية التناقض الذى يسعى

إلى تدمير ذاته، العدم المستمر للوصول إلى الصيرورة الأبدية: عالم اللاتناقضات. الأساطير الدينية وغير الدينية تبدأ من العدم لتصل إلى الحياة. دائماً كانت تعدم الموجود لتصل إلى الآخر، الآخر المتعدد هنا، الموحد هناك. هذا الآخر هو آخر ما يصل إليه العدم... آخر ما يصل إليه الموتى. دائماً كانت الحلقة فى التثنية، العدم فالحياة، أو العدم فالحياة فى العدم: أى الآخر المعدم فى عديمين. إنها فلسفات الشفاؤل، مبنية على ركاب العدم، لكن إلى شمس أخرى، تموزية، أدونيسية، سماوية، أى قدرية فى النهاية. القدرية تراجيديتها أنها عدمية. تمحو كائناً ليتنصر كائن آخر أكبر. ماذا يقول إنسان قدرى محكوم، مجرد من مسافته المقبلة ومسافته السالفة، مجرد من كلامه. من سلطته، من ضعفه، من موته. لا شيء. يقول العدم لأن العدم يقول أيضاً. القدرية أصفى جواهر العدم. حتى الحرية فى كل زمن وفى كل مكان، وفى كل شروطها وأحلامها وجنونها، محكومة بقدرية ما. بلا حرية ما. لهذا، الحرية، نفسها، فى الكتب وفى الأفكار وفى الأجساد وفى الغرائز، من قدرتها أنها عدمية أيضاً. لهذا، ربما يقول البعض إن الحرية غير كائنة، وإنما تأتى ومجيئها كمجيئ (جودوة)، يبقى فى لغو الكلام. فى لغو الإنشاء. ما معنى أن تكون «حراً»، فى نظام قدرى كامل فيث. حولك ومنك أيضاً. الحرية كالقدرية (وهى منها) أصفى جواهر العدم. غنى هذا الأساس ربما اعتبر الفوضويون، قدامى وجدداً، أن التدمير والتخريب والإلغاء وحتى القتل، أجمل لحظات الحرية. أى أن الحرية أن تبدأ بإلغاء الكائن ذى المرجعية، ذى الوجود، وذى البنية. أو ليست هذه أيضاً من أصفى جواهر العدم. لكن الفوضويين، قدامى وجدداً، فى كونهم أخذوا بجهاز فكرى، أو عاطفى أو فلسفى أو حضارى، ينفذون بحريتهم قدرة ما هى من جواهر العدم أيضاً. على أنهم فى فوضاهم يرمون أحياناً كثيرة أحلامهم على ركاب ما يحطمون، ليقعوا فى الكلام الآخر، غير الفوضوى، أو بالأحرى ليقعوا فى الآخر. ومن عدمية إلى أخرى: الآخر «غير الموجود». الحركة المنفسية. المسافة المحروقة. من اللاتواصل الفوضوى إلى احتمال التواصل مصالحة إنشائية، كلامية. أى عدمية تتبرج بموتها.

السورياليون بين عديمين

وهم «الخلود»، في وهم «الأثر»، أى في وهم الحضارى (الآخر) الذى شهروا فؤوسهم عليه. أى في وهم «التاريخ» وفي وهم «اللغة». بمعنى آخر، راحوا يبحثون عن «اللغة» فى «اللغة»، وعن «التاريخ» فى «التاريخ»، وهذا ما أفضى بهم إلى ثنائية معهودة، أدخلتهم تباعاً فى هذا النوع من الانتماء المتردد الذى عمق، باطراد، هذه الثنائية؟ من هنا يمكن البحث عن الركام «الإنشائي»، و«البلاغي»، و«العمودي» فى النص السورالي الأكثر تظاهراً بالعدم. أى البحث عن المتواصل مع المرفوض (وإن ظاهرياً)، الآخر بكل ما يعنى من تعسف وتذكر وتسلط. لهذا، ربما، اتهم السورياليون و«الطليعيون» بأنهم طفيليو البورجوازية العائمة على سطح المجتمع. أى الارتباط بمرجعية تشكل مجمل علاقات راسخة، فى حين بدا وكأن السورالية طيران فى فضاء، متحرر من التاريخ. ولهذا السبب، وقع السورياليون على أب آخر هو فرويد الذى طمس المرجعية المتسلطة وصولاً إلى القعر المظلم، إلى الباطن الأقسى والأكثر تفلتاً، إلى طرف الغريزة المطلقة؟ لكن ماذا يمكن أن يفعل السورياليون بكل هذه الأنقال؟ الماركسية، الحداثة، الفرويدية، الفوضوية... والبورجوازية! كيف يمكن أن يصل السورالي إلى «الحرية»، أو إلى «الحلم» أو «الكابوس»، أو «الحب» حتى وهو مقيد إلى كل هذه الذكريات والتواريخ والأفكار والأذهان واللغات والتجارب؟ لماذا أراد أن يجد تبريراً لرفضه عند فرويد أو عند ماركس أو برجسون أو تروتسكى، أو حتى عند رامبو ولوتريامون وجملة من المكتشفات السابقة؟ لماذا يجب البحث عن سلطة، عندما نكون على طموح إلى الحرية. بل لماذا يجب تحويل الحرية إلى سلطة. إلى تاريخ. إلى لغة؟ بروتون حلم بالحرية وتحويل إلى سلطة، وتحولت بياناته أيضاً إلى «كائناتية»؟ كل هذا يعنى أن السورياليين ارتدوا، (وفى عمق نصوصهم) إلى النقيض: حجروا الغاصفة، وقولبوا الريح، ومنهجوا الغريزة، هنا يمكن الكلام على أصالة الدادائية، و«انحراف» السورالية. ما بين تريستان تزارا (رائد الدادائية)، وأندريه بروتون (رائد السورالية). ما بين ماركس ولينين. ماركس هو اللحظة المفتوحة ولينين هو المؤسسة، (السلطة). ... كين ... صه هو الاحتمال. لينين هو

السورياليون، (من فوضويين ومتصالحين لاحقاً)، داروا حول عدمية ما وحول لا مصالحة ما، رفضاً وفكاهة سوداء وإنكاراً وتخريباً، ثم راحوا يبحثون عن قبول. مسواً أحياناً الصلب والعميق والمتناهى من غيوب وحضارة ومصطلحات قائمة وقوانين وأخلاق، ثم تعبوا، وخافوا، كالأطفال، وعندما اغتالوا كل آباتهم الظاهرين والمستترين، على الأرض وما بعدها، راحوا يبحثون عن أب. كحكاية الابن الشاظر فى الصورة. وفى عمقهم ندامة قاسية، وتوبة (دينية)، فوجدوا الإيديولوجيا، بالمعنى البنى. فمن نقطة أحرقوا عليها الجسور حتى أقصى المعانى، إلى نقطة تشبهاً فيها بكل الجسور حتى أقصى المعانى، مسافة من عدمية «ظاهرة»، إلى عدمية مبضنة، أو احتمالية. قلنا «عدمية ظاهرة» لأن السورياليين، راحوا فى عز فوضويتهم ينقبون عن «تاريخ» لهم، فى الحضارة، وفى مختلف فى الحضارى، ليبدوا فى ذلك وهج الحاضر. (وكل حاضر عديم لاه لا يستمر). وهكذا وقعوا فى عديمين: عدم موصول من التاريخ (المنتخب)، إلى عدم موصول فى التاريخ الإيديولوجي (المنتخب أيضاً). لكن فى محاولة عقلنتهم «اللامعقول» و«العدمى» سواء بالبنى أو بالتراضى وصلوا إلى حيث ما كان عليهم أن يصلوا: إلى «تذهين» اللحظة العدمية، والتاريخ العدمى والكائن العديم. عقلنة اللامعقول عدمية أخرى، غير تناقضية، وغير جدالية، وغير تفاعلية حتى. أى أن عقلنة اللاشيء توصل إلى اللاشيء... قد تكون هذه نعمة بروتون أو خطيئته. سيان. فهل كان عليهم أن يتلاشوا فى هذا اللاشيء؟ أن يكونوا، بقولهم وفعلهم وهواجسهم، هذا اللاشيء؟ أى إلغاء الغريزة التى تمدد مسافة بينها وبين العالم، أو تدمير أداة الوعى بدرجاته المتفاوتة، أو نفى الجسد ذى القدرية القاهرة، وذى المصطلح الذى لا يبيد؟ وهل هنا تبدأ اللغة، أو بالأحرى يبدأ «اللا تاريخ» (السورالي) واللغة تصبح فى هذا الإطار اللاتاريخ «المطلق» واللاتاريخ هو اللغة؟ أكثر: وهل هنا تكون اللالغة فضاء غامضاً للاتاريخ؟ نعود هنا إلى المناخ التكويني الملقى. أى الذى يعيش فجر دماره الدائم. وما معنى أن يكون السورياليون «لغة»، و«تاريخاً»؟ يعنى أن ينخرطوا فى وهم الجدوى، فى

«الواقع». لهذا، ربما، يبدو ماركس هو الشاعر، ولينين هو السياسي.

الدادائية عبثت، واستبقت العبث في كسوره وشقوقه وفجواته. الدادائية فجوة، كل شيء يسقط في هذه الفجوة. لا شيء يعلق. لا مستقبل لشيء في شيء. لا بناء، لا بنية، لا تطور. لا وحدة. لا زمن. لا مكان. لا كاتدرائيات. لا مؤسسات. لا إيديولوجيا. فقط العبث. فقط العدم. التحرر إلى العدم. الموت إلى العدم. الحب إلى العدم. التخريب إلى العدم. اللغة إلى عدم. التاريخ إلى عدم. كأنها الشعرية في نتائجها الصافي في جوهرها اللازمي وعندما استولى بروتون على «الدادائية» حولها إلى مؤسسة، إلى «نظام» إلى «قانون»، إلى «عرف» إلى «مصطلح» فأفقدتها «عدميتها» الشعرية هذه. أدخل ديكرات إلى شفافية القول. أدخله بمباضعه وصقيعه وجفافه إلى حيث لا يحتمل القول حتى الهواء. وبهذا أدخل «السوريالية» التاريخ. أدخلها «هدفية» ضيقة، ورطتها في «تناقضات» التواطؤ والعلاقات القائمة، صالحتها مع «العالم» رغم ما أبدت من شرور و«عداء» وسلبية ضمن «حلم التغيير»؛ تغيير العالم والحياة. لكن لماذا على السورياليين، عندما ينتفضون إلى «الواقع» أو «الواقع الآخر»، (أو الحلم)، أن يغيروا؟ وماذا عساهم يغيرون؟ أن يعطوا للعالم معنى؟ أن يختاروا «الإيديولوجيا»، أو أن يحملوا على كواهلهم «مسؤولية» تغيير العالم؟ وهل إذا كان العالم عبثياً، وحضارته متوحشة وجدواه بلا جدوى، على السورياليين أن يلعبوا دور «الأنبياء» و«المصلحين» وحتى «الرؤييين»، لإعادة البناء من أجل عالم أفضل. لماذا كان عليهم أن يرموا هوياتهم الفارغة، الصفراء، المتطايرة على الأرصفة والطرقات، ويحملوا هويات حزبية أو مؤسسية، ليتحولوا من صعاليك إلى رجال شرطة؟ إلى حماة قوانين وأعراف وبنى، وإن كانت قوانينهم وأعرافهم وبناهم. لماذا عليهم أن يحولوا الغابة والدغل إلى حدائق مهندسة؟ لماذا عليهم أن يحولوا الأشجار والأزهار والورود والحيوانات والوحوش البرية إلى أشجار وورود وحيوانات ووحوش «أليفة» تمرح راضية بين أقفاص المختبرات المتعددة والمهذبة والمطبعة؟ هذه المسافة من العتمة إلى الضوء، من «اللاتاريخ» إلى «التاريخ»، من الموتى إلى

الأحياء، من المسدس المحشو إلى المسدس الفارغ، من الفضاء إلى البيانات، من الفوضى إلى العرف، هذه المسافة هي التي عجلت في «رحيل» السوريالية في نهاية العشرينيات وافرقت الشمل: ذهبوا فرادى وزمرراً: رحلوا، رينيه شار، أراجون، سوبو، كينو، وبرفير، ذهب كل منهم إلى سورياليته أو إلى لاسورياليته، انتهت المغامرة «الجماعية»، ولم تبدأ، ربما المغامرة الفردية التي كان «يجب» أن تبدأ. لأن المغامرة الجماعية هي إياها العلاقات الاجتماعية السائدة وإن كانت سافرة هنا أو مقنعة هناك. أنعس ما في السوريالية جماعيتها، لأن الجماعية أية تكن «فرضيتها»، تحمل في داخلها «جدوى»، و«معنى»، هما نقيض حلمها. كل المدارس والاتجاهات الشعرية الجماعية حملت في تضاعفها «أمراض» السلطة، أي أمراض الإرهاب سواء على صعيد العلاقات أو الفكرة، أو اللغة.

اعتصاف السلطة الجماعية

لماذا يجب أن تكتب مجموعة تنتمي إلى مدرسة ما، لغة متشابهة، ومقولة، سرعان ما تتحول إلى لغة متداولة، ونظن أن هذه الممارسات الجماعية لا تكون فقط انعكاساً للبنى الاجتماعية السائدة، وإنما تتحول (بجماعيتها)، إلى أداة لإبقاء اللغة في المتداول، أو في المتشابه. بمعنى آخر، تحويل لغة ما إلى سلطة أي إلى تاريخ أي إلى «متعارف عليه»، أي التباس، والآخر «المفوض»، وذويان مزيف في التجارب وفي المقاربات. لا نزن أن ثمة شيئاً في الشعر يحث على «التضامن»، و«الوفاء»، و«الأخوة»، و«الانسجام» (على طريقة الفرسان الثلاثة)، أو «الرفاقية» في الحزب الواحد. التجربة الجماعية كونها تحمل معنى «الجماعية» (تتألف)، تشكل تواطؤاً على الشعر نفسه، لأنها ترهقه بإرهاصات ليست منه، وليست من علاقاته الداخلية، وإنما من علاقات «الجماعة» و«القبيلة الجديدة»، إنها تفضل الآخر (الجماعة، والنظرية) على الجوهر الشعري (المتوحش، العدمي). الشعر لحظة خاصة. والشاعر لحظة خاصة و«المغامرات» الجماعية نفى لهذا الخاص المبتور، المفصول، نفى للشاعر. وتالياً نفى لحرية أو لوهم حرية، أو لعدم حرية. الحياة الجماعية نفسها استلاب وجحيم وجفاف، فكيف بالمغامرة الشعرية الجماعية.

نصوصه الفلسفة والدين والموت واللغة والحب فى علاقات «غامضة»، و«خاصة» و«سريرية»، و«جنينية»، بعيداً من العلاقات «المنطقية» و«القول» المصيب، وأسوأ القول ما يصيب. ريلكه دون هولدرلن لا سيما فى فتراته «البرناسية»، مرثيه وحدها (وبعض رسائله)، قربته من تلك الحالات التى لا تشى بأكثر من كسورها، الإنسانية واللغوية. ريلكه فى فتراته «البرناسية» كأنه كان يتداول الكلام الصافى المنمق، على نحت لا يتجاوز الإزميل بين الأصابع، على عكس جورج تراكل الذى حول المتداول اليومي إلى مبتعده «الخرافى»، «السرى». وهو بهذا يتصل بصوفية نظريته من جوهر علاقة هولدرلن بلفته، وبشئ من مرثيه ريلكه. إنه الباحث عن الغموض فى وضوح الأشياء. الباحث عن المطلق فى النسبى، وعن العدم فى معانى الوجود الأكثر ألفة. التعبيرية الألمانية وسعت إلى حد كبير بؤرة اللاجدوى (الضعف) عند الرومانتيكيين، واتصلت على غير اتضاح بالتوجه الكلاسيكى، لكن لتعاود المادة الأولى الموروثة إلى تبقيع مضخم ونافر، أعطاها تظلمها وانفرادها. والمهم أنها بقيت خارج «سلطة» جماعية، أو تضامن متواطى.

بعد السوربالية، يقال، إن «المدارس»، والتجمعات والجمعيات «الخيرية» الشعرية انتهت، وإن هذا لأجل النواقيس التى تعلن النهايات. وأزف مع هذه النهايات زمن آخر للقصيد المتحررة من «العلاقات» الإنسانية «الظرفية»، ومن الطفانية «الأخوانية». القصيدة لا تتحمل أحياناً أن يكتبها شاعر واحد فى آخر زاوية معزولة فى العالم. لا تتحمل حتى روايب «جماعيته»، البائدة أو «الحاضرة»، فكيف إذا تكسدت عليها، بممارسات متشابهة وببغائيات نمطة أناس وشعراء ومنظرون وأرثال! القصيدة، لا تتحمل أن يخترقها «ضوء» اجتماعى أو إيديولوجى أو غيبى أو سلطة عليا أو سلطة سفلى، أو اجتماع أو بيان أو برنامج مرحلى، أو خطة خمسية أو عشرية، إنها تختبئ فى القعر المظلم، حيث لا يأتى إليها أحد، ولا يذهب منها شئ، ولا تتحمل حتى غبرة من جفن أو معطف، أو سعال أو دمة من الآخر. فليذهب الآخر إلى الجحيم! أو فلتبقى هى فى جحيمها. التجارب الجماعية تلبس القصيدة أثواباً جاهزة، وبالية مهما

أهم ما فى الرومانتيكية أنها، مع كونها «انجها»، بقيت كالمرض، بعدوى لا ترد، أى باستجابة فردية، وإن كانت حدود الاستجابة الفردية تنحصر أحياناً كثيرة بمتداول زمنى، لهذا ربما، لا تزال الرومانتيكية، حتى اليوم، من حيث هى فضاء غير مقنن (وليس بوصفها أعرافاً وردود فعل على الكلاسيكية)، سارية. والسوربالية، وقبلها الدادائية وقبلهما الرمزية (لا بوصفها تقنية وإنما بوصفها جوهر)، من فروعها الضائعة. أى أنها بقيت رغم عدواها فردية. بلا حدود وبلا هدفية. وبلا قوم. ولا قبائل. ولا أحزاب ولهذا، ربما، حافظت على اختلاف تجاربها: فى فرنسا، وفى ألمانيا وفى بلاد الإنجليز، ومن ثم فى أمريكا وأوروبا. أى حافظت على فردية القول. (بالطبع لا تغفل أن الرومانتيكية، خصوصاً فى فرنسا، وقعت فى نمطية ما، لكنها نمطية تتصل بالعدوى أكثر من اتصالها بسلطة المدرسة).

«لا قول» الرومانتيكية، على امتداداتها وتفرعاتها، تمثل بإعدام الذهن بوصفه سلاحاً للتعددية وللتاريخ وحتى للصراع، وبغلب الحالة؛ أى الغموض؛ أى السر. وإذا كان العقل لا يتحمل، وإن على ادعاء، المناطق المظلمة والخافية والسقوف التى تتجاوزها، فالحالة هى الوقوع فى «العناصر»، أى فى «المعطيات»، أى فى اللاشئ. أسوأ الرومانتيكيات تلك التى كانت تطمح إلى قول شئ، إلى «تفكير» الحالة، إلى رفضها، إلى هتكها. لامارتين وموسيه وديفينى، يجسدون الطموح إلى «قول» ما لا تريد أن تقوله الرومانتيكية، إلى ما ليس فيها ومنها. «بسطوا» الطقس وأفسوا «السرائر»، وباحوا حيث كان البوح بحثاً عن معنى، أو فلسفة أو مرجعية. قولوا العاطفة ففقدت عاطفتها، وعقلنا الإحساس ففقد «الحسية». العاطفية والحسية هما وجهها الغامض الأبدى. وجهها الحالة التى لا تمسك، والتى تعاش - بلا حدودية - فضاءاتها. حتى الشعور الدينى عند بعض الرومانتيكيين تحول إلى طقوس كلامية دون قمره «العاطفى». الرومانتيكيون العظام هم الذين حولوا (أو تحولت عندهم) مجمل الظواهر والحالات والإدراكات إلى عاطفية خاصة وحسية فاضحة. هذا ما فعله الألمان، هولدرلن، خصوصاً فى مرحلة «جنونه» التى امتدت نحو أربعين عاماً، اختطت فى قصائده وفى

كانت جديدة وزاهية. تفسد عليها عريها اللامتناهى، وتفسد عليها أمكنتها الشاغرة، وفضاءاتها الفارغة، وتمتعها بموتها البطئ البطئ، ويقظاتها البطيئة البطيئة. ماذا يعنى أن يتجمع شعراء وكتاب ونقاد، ويتفقون على الشعر وعلى القصيدة، كأنهم هيئة قضاة أو هيئة محلفين يرمون أحكاماً فى حق القصيدة التى وضعوها فى سجنهم الجماعى؟ كلما «تجمع» الشعراء ضعفت «القصيدة» كلما «اتفقوا» شعرت بالخيانة، كلما تأزروا فقدت شروقيها، كلما حكوا وثرثروا عنها بأفواه وأحناك متطابقة ليشرعنوا «وجودها» أصابوها بالإرهاب. هى، أى القصيدة، قد تتحمل أن يتكلم «شاعرها» عنها، وإن على مضض، تسامح ضعفه وتعفو عن غروره، وحاجته إلى الثثرة، «البربرية» والخطأ، لكن لا تسامح أن يتحول هذا الكلام إلى عرف جماعى، يفقد ضعفه يصير قوة. يصير تضامناً، والشاعر عندما يصير قوياً بغير القصيدة، بالجماعة أو بالقبيلة، أو بالتجمع، أو بالتمدرس، أو بالبيان، يضعف فى القصيدة، تضعف القصيدة بقوته. أسوأ القصائد التى كتبت تلك التى كتبت تحت لافتة جماعية. أو من خلال «ماشية» جماعية. القصيدة لا تتحمل أن يفتح لها طريقها أحد. ولا أن يعيد لها دروبها أحد لأنها تعيش فى فجر دائم، أو بالأحرى فى موت دائم، وفى قيامة دائمة. تطلع من اللحظة التى لا تتحمل أن يفتح لها أحد الباب أو النافذة. إنها النافذة والباب، إنها التى تفتح طريقها وتمشى وحدها.

فى نقطة الصفر

إذا كانت القصيدة لاتتحمل ما هو جماعى، وما هو «جنائزى»، فى مقاربتها، لأن ما هو جماعى معمم هو جنائزى مهمم! فيه من الاحتفالية والطقوسية ما يبرد دفتها، وما يخنق تماثلها واللحظة، وتفثتها الدائم من عدميتها. وفى هذا المجال نتساءل: ألم تقع كل التجمعات الشعرية فى الطقوسية الشكلية، والاحتفالية البرائية، أى فى الفولكلورية الاجتماعية البائسة، الهشة، البيغائية، النمطية؟ ألم تقع كل هذه التهيومات الجماعية فى فراغ «المعنى»، و«الجدوى»، عندما أرادت أن تديم فى القصيدة «الحقيقة» الفائحة، والسائحة، فى أكوام «الثوابت»، والموروثات؟ هذه البهرجة الجنائزية، والطقوسية (والفولكلورية) تريد أن تربط القصيدة

بميراث «بتوارثه» الأحفاد والأجداد والأجيال المقبلة. تنحو إلى تخليد ذكراها، أو بالأحرى تنحو إلى خلودها. وماذا يعنى الخلود سوى إدامة تفاهات الجماعة. و«خمائرها» التاريخية الواهمة، وعلاقاتها المتورطة بالموتى. وهكذا تخضع القصيدة لسلطة الموتى. (أو لموتى السلطة). وكل جماعة شعرية (متألفة) سلطة. وموتى أيضاً. وهذا يفضى إلى «التكريس»، أن تكرر قصيدة (أو شاعر)، عبر هذا التجمع، وعبر تعميم ذائقة، أو أسلوب، أو تعبير، يعنى أنها صارت جزءاً من هذه السلطة والموتى أيضاً، قانوناً. أى كمن يحول دمعة فى آخر القلب، أو فى آخر اللغة، أو فى آخر الكسور إلى وسام، شهادة تقدير، إلى بوق؟ إلى معدن. التجمعات الشعرية تجمعات معادن. كراس وأرجل كراس وأكوام ملايس وأصداء. عندما تخرج القصيدة من «عزلتها» المطلقة إلى «تراثيل» التجمعات، وأنشيدهم الوطنية، تسقط فى الصدى «الكراسى» (أى الشعراء المتجمعون) يصبحون أصداء كراس. أصداء أصداء. ينفقد الصوت فى «المعنى» العام، أو فى «توتالينارية» صماء، بكماء، جامحة فى طفانياتها أى فى فولكلوريتها وبخورها، وأقداسها، ومجالسها، وعظاتها وفتاوها.

أن تكتب قصيدة، يعنى أن تبقى (والقصيدة) فى نقطة الصفر. الصفر الذى يبقى صفراً. و صفراً فى عدم. عدماً فى عدم. أن تبقى فى عزلة العدم وكذلك فى لا جدواه. وفى جموده. وفى صقيعه، وفى أسافله، وإدراكه، وخفاياه، ودهاليزه، وعماءه. أى لا تذهب إلى أحد، وألا يذهب إليك أحد؛ حيث لا يحدث شيء؛ حيث لا يوجد شيء؛ حيث للفراغ طعم الفراغ. والمأساة لا تنضى والفكاهة لا تلمع. واللغة لا ترتدى من الوارث والموروث. والقريب والبعيد، حتى ورقة توت، حتى الهواء الذى يوصلها أو يفصلها، حتى المسافة التى تلمها أو تبعثرها؛ فهى بلا هواء، ولا مسافة.

إنها لا تريد أن تصل إلى شيء، ولا أن يصل إليها شيء. لا تريد أن تصل إلى أحد، ولا أن يصل أحد إليها. معتمة ومخفية فى عدمها. باكرة فى انزوائها. وفى غريزتها، خائنة ومخونة. لا القضايا الكبيرة، ولا الصغيرة، ولا البناء ولا اللغة (لنعصر بناء اجتماعى أو سياسى أو أيديولوجى أو إنسانى)، ولا العلاقة.

اجتماعية وفلسفية؟ هل يمكن حل «مسألة» اللغة الشعرية بوسائل تربوية مثلاً، أو زراعية؟ طلعت «الثورة» من رؤوسهم، ومن الكتب، والورق، والكلام والمتكلمين. أغفلت الحواس، أغفلت الجسد، أغفلت الغياب. أغفلت الكسور. واجهوا «الآلة» اللغوية القائمة بآلة اجتماعية. ذهنية مماثلة فى العمق. اللغة من حيث هى مفهوم، وركام، وجهاز، وقانون.

وهكذا لمت بلاغية متجددة على أنقاض بلاغية «بائدة»، عامت فصاحة خادعة على فصاحة معهودة ومكشوفة. وفى كل الحالات هى الفصاحة تتنكر، وتتحول إلى عرف اجتماعى، وفنى وفولكلورى. أى إلى عرف يلتزم الآخر، والجماعة، والإشكالات والقضايا، أى يغيب القصيدة تحت ثقل الأقفلة والملابس التنكرية، ويخفقها بربطات عنق الفلاسفة والمفكرين والبلاغيين والفصحاء والنبهاء والفولكلوريين والاحتفاليين والطقوسيين والموتى.

لهذا، ومن ضمن التوجهين «اللغوى» و«الفكرى» (الإيديولوجى)، يجتمع الجميع على القصيدة. يصيرون «تجماً» موزعاً فى نقاط متقابلة، ومتطابقة ومتناقضة، يحملون القصيدة على مشرحة عامة، ثم يختارون ساحة من ساحات المدينة، ويرفعون لها تمثالاً، فى احتفال رسمى، وأحياناً شعبى، وهكذا تلتقى القصيدة الجماهير والجماعات والناس والتاريخ والفولكلور.

تصبح أغنية فولكلورية خالدة.

فض سرائر القصيدة

الشعراء قساة على القصيدة، يحملونها أوزاراً ليست منها، ويكدسون على ظهرها مسؤوليات ومشاكل وأحداثاً وججارة وآلات، ووظائف ومهن وأفكاراً ورسائل والتزامات. تماماً كمن يقتلع طفلاً من نومه، ومن ضعفه، ومن هشاشته، ويأخذه عنوة بيده أو عنقه أو أنفه ليحضر درساً أو محاضرة...

الشعراء قساة عندما يفضون سرائر القصيدة، يسوقونها إلى الأسواق والمهرجانات، ويعرضونها للأصوات والأذان والأرجل والأفواه والبطون والكروش والمأكول والمشارب،

القصيدة، هى أن تخون كل العلاقات وتخونها كل العلاقات. أن تبقى رهينة المخابس. ماذا يعنى أن تكتب قصيدة للإنسانية؟ للجماعة؟ للأفكار؟ يعنى أن تلغى الكتابة نفسها. أن تفقد القصيدة عتمتها، وطيشها وخفائها، وخيانتها. أن تفكك الجوهر إلى تفاصيله. أن تغلب الآخر. وهى، فى عمق صحتها واتزائها وخوفها، تلغى هذا الآخر، المعمم، والمقتحم.

ماذا يعنى أن تكتب قصيدة للغة (أى للموروث فى النهاية). أى أن ترمى عليها حطام الأعمدة والتواريخ، والأشكال؟ ماذا يعنى أن تجملها؟ أن تقودها إلى «الشكل»؟ أن تحولها إلى ركامها. الجمالية اللغوية كالأفكار. كالحديث، نفصى، إلى آخر أيضاً، يفترض أنها ألغته كى يلغىها، اللغوية خط، (على عكس ما تريد غالباً) فى التاريخ. كل الشعراء اللغويين شعراء تاريخ شعراء حقيقة لغوية يرفعونها بكلام كامل، ناجز، بحثاً عن العبقرية الكونية للغة، أى بحثاً عن سلطتها.

لماذا علينا أن نجعل من اللغة إيديولوجيا؟ حتى عندما نرفض اللغة، نجعل منها إيديولوجيا، كجهاز، وبنية، وتراكم، وخبرات؟ أقصد عندما نرفض اللغة باسم اللغة، عندما نحولها إلى وحش، نحاول قتله، أو تقديسه. والأمران يصابان فى نتيجة واحدة، اللغة مفهوم جماعى، أصلاً. مفهوم فولكلورى، مفهوم جاهز لانتخاذ أشكال جاهزة، وصورة جاهزة. إنها تذكر، حتى فى أقصى حالات الثورة عليها، وردة الفعل، والانقضاض، والتكسير، والتفجير. شغلوا أنفسهم بتفجيرها (أى اللغة).

و«بانتهاء كهـ»، «اغتصابها»، ونطحها، وخبطها، نهـرها، أى مارسوا كل أنواع السادية، والوحشية النظرية والمعنوية والمادية عليها، لكنهم كانوا «كناطح صخرة..». تعاملوا معها كأطفال متمردين على أهلهم. غاضبين من سلطة أهلهم. تعاملوا معها من «مفاهيم»، ومن ردود فعل. ردود الفعل كانت قصيرة، وقاصرة، سرعان ما هدأت خواطرهم. إنه جانب تربوى، اجتماعى، فلسفى، (أى إيديولوجى)، وهل يمكن التعامل مع طبيعة القصيدة واللغة بمفاهيم تربوية،

يخرجونها من «حجرها» ومن مهدها ويجلدونها في الاحتفالات الفولكلورية وفي الاحتفالات السياسية والخيرية يهجرونها من بيتها الأصلي، ومن مكانها الأصلي، الكتاب. ماذا يعني أن يطلع شاعر، بكل ملابسه وأفواهه المتكاثرة، وأحناكه، وآذانه وأنوفه وينظرونه وجيوبه، وألسته وأضراسه، ويرمي الناس بقصيدة، من على منبر، أو من خلف مكروفون، أو في ساحة عامة، أو في حفلة عشاء (وما أكثر الشعر اليوم في حفلات العشاء والغداء والفتور أيضاً)، أو حفلة شاي، ماذا يعني هذا؟ كيف يمكن أن يصل الشاعر باحتقاره القصيدة إلى هذا الحد؟ أية خيانة هذه، أن تستعرض الشعر في الأسواق، وخصوصاً في أسواق النخاسة؟ ماذا يفعل صوته عندما يفتح، ويفتح، ثم يطلق بيتاً من الشعر في الهواء الطلق أو في القاعات المجهزة، والكراسي والطاولات والسجاد، والتهافتات، والرسميين والزعماء والوزراء والمديرين الدكاترة .

ماذا تفعل يده، وذراعه (وأكفه بالجمع) عندما ترتفع، أو تنخفض، أو تسدل أو تفتح، أو تغلق، أو تنقبض، أو تنفج أو تنقلص، (وأحياناً تحملص كالبراغي العتيقة) ماذا تفعل بكلام القصيدة؟ وبصمت القصيدة، وبعزلة القصيدة؟ وماذا يفعل «النظارة» والجمهور؟ يسمعون؟ إلى ماذا يصفون؟ يصفون؟ لمن؟ ولماذا؟ أية علاقة بين الواقف بكل آذانه ومأكولاته ومشروباته الشهية، ويلقى «قصيدة»، وبين الجمهور الجالس على أكفّه وفوقها وحولها؟ ماذا يريد الشاعر الواقف من الجمهور الجالس؟ ثم ماذا يريد الجمهور الجالس من الشاعر الواقف؟ هو يستجلس الجمهور ويستكرسه، والجمهور يستوقفه و«يمكرفه». ثم المسافة بين الشاعر الواقف على أضراسه ولسانه، والجمهور الجالس على آذانه وأكفه، ما هي، ما المسافة؟ ماذا يفعل الهواء الذي يحمل كلمات الشاعر الواقف إلى الجمهور الجالس، (الذي قد يقف عند الاقتضاء)؟ ماذا يصل من الشاعر الواقف إلى الجمهور الجالس؟ هل يصل الشعر؟ هل تصل القصيدة؟ المعنى؟ أه من المعنى. أى معنى؟ بل أى معنى؟ لماذا تصفق أحنالك الجمهور فجأة، وتصطك أنوفهم من اللوعة والطرب، فتهتز بطون لهم وافرة، وقمصان منشاة، أو مكوية،

وتدق ساعات ذهبية في معاصمهم. لماذا يصفون؟ ليد الواقف إذا ارتفعت كالسيف اليماني، ثم انسدت كستار مسرحية ثقيل؟ لصوت تهديج بعد وجبة فاخرة، من الفاصولياء و«الكراعين» و«الكباب» و«الكبة» والدجاج و«الكسكوس» و«البفتاك»؟... لصوت انثال ناعماً بعد مرقعة ساخنة من الحساء؟ ثم ماذا يفرح الشاعر الواقف عندما يصفق له الجمهور الجالس؟ التصفيق؟ يمكن أن يرقص هذا الشاعر في مربع أو في حفلة أو في احتفال بمناسبة مظفرة، ويهز بطنه، وأردافه ويصفق له الجمهور، ويمكن أن يعطس عطسة قوية أو خفيفة، أو بين بين، ويصفق له الجمهور. ويمكن أن يلقي خطبة بليغة أو غير بليغة، عن الاستقلال والحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وعن نوريجا وبوكاسا وكاسترو وماوتسي تونج وزوجه، وعن الاستعمار وعن الوطن وعن منافع البطاطا والجزر وعصير المانجو والجرجير والخس والبرغل والعدس، ويصفق له الجمهور. بل يمكن أن يقف، ثم يصرخ، ثم يتسم ثم يضحك، ويصفق له الجمهور. فالجمهور يصفق لأى شيء، ولأى كان. يصفق لسفير غام ولنفوذ المهندس. يصفق للبلبة والراقصة نوال، والمطرب الصاعد والمطرب النازل، إذن، لماذا يريد الشاعر المنتصب فوق، على المنبر، أن يصفق له الجمهور المسترخى، تحت، على الكرسي. علاقة غريبة لكن هل هي فعلاً علاقة؟ أقصد هل وصل أحنونا الواقف بقض قصيدته وقضيضها وعضيضها ورضيضها ومضيضها وقضيضها إلى الجمهور المنحول، المنهول، المعول، المغلول؟ أهذا ما يسمى شعراً يصل إلى الجمهور! أهذا هو التواصل، أهذا هو لقاء المثلث: الشاعر والقصيدة والجمهور؟ أيمن في هذا المكان (المنبر، أو الساحة، أو الجاراج، أو المنصة) أن تجد القصيدة مأواها، والجمهور ملاذ؟ كأن عناصر المثلث كلهم في أمكتهم الخاطئة، وخصوصاً القصيدة. في مثل هذه الأمكنة الخاطئة، المضيفة عادة، والمتسعة، للفولكلور السياسي والاجتماعي، والمعبأة بالعادات والقبولوات، تموت القصيدة، قبل أن تدخل إليها. قبل أن تتنفس هواءها المأهول بالموتى، تنشف تحت الضوء الكاشف، تذبل، تموت، كما تزرع وردة في حائط،

الأدبية المعكوسة

الشعر، عندما لا يذهب إلى أحد، ولا يذهب أحد إليه، أى عندما ينقلب فى نقاط سوته «الحية»، و«الجاهلة»، و«المنكرة»، أى عندما يتجرد من فضفاض الوظائف «الحياتية»، العامة، يكون فعل مغادرة متعددة المسالك؟ على أن هذه المغادرة، لا تودع بالمناديل، ولا تقطع دروباً، ولا تكتظ بمسافات، ولا تزود، إلا بقدر ما تفور على كسورها ومكانها الشاعر .

إنها تغادر الشاعر، وتحرر من عبئه التاريخي والاجتماعي (وخصوصاً الاجتماعي) والنفي، ومن أحماله الزمنية المتعبة والمشوشة. تغادره كما تغادر الدمة العين كي لا تعود أبداً. تغادره كما يعرق الجسد. هذه المغادرة، تحررها من الذاكرة، ذاكرته هو، وكذلك الذاكرة المعمة التي تحيط به وتخاصره، لتتضم إلى النسيان. لكن ليس من ذلك النسيان العفوي والآلى، بقدر ما هو النسيان الذي يقطع الوشائج، ويتحدى القدرية المتصلة بالشاعر نفسه، القصيدة لا تنسى كاتبها فحسب، وإنما تحاول أن تقيم، معه، بعد المغادرة، علاقة «أدبية» بامتياز، علاقة قتل، ربما متبادلة. الذاكرة الأدبية تحول نسياناً أدبياً، نسياناً يجعل من العودة إلى الوراثة (الشاعر) عودة إلى الموت، أو إلى الجفاف أو بالأحرى إلى الوصاية الأبوية. القصيدة لا تتحرر فقط من الآخر (الجمهور)، ولكنها تتحرر من الشاعر الذي صار أيضاً بمثابة آخر. وتتمرد فى ذلك، على مرجعية ينبوع الواحد أو ينبوع المتعدد. تتحول إلى عزلتها المطلقة. تغادر منزل أهلها إلى النائي أو المتباعد أو إلى الكهف، أو إلى القمر، إلى الاختباء. كأنها تبحث عن لمنتها الخاصة، بعدما بصقت لعنة الماضى والتاريخ. لمنتها الخاصة، فى خلاياها الخاصة، وفى حياتها الخاصة، وربما فى ميته الخاصة. تصبح ذاكرة ذاتها. ونسيان ذاتها. و زمن ذاتها وصورة ذاتها. ويصبح كل بحث عنها من قبل الشاعر، بحثاً عن عدم .

فى هذه المغادرة، تستقل القصيدة فى عزلتها، وفى كواليسها. تصير من الكواليس، بعدما انفصلت عن الخشبة، وعن الجمهور، وعن الشاعر، تصبح فى الغربة المخلقة. لهذا

أو فى معطف. كأنها جاءت إلى مكان تخونه ويخونها، ومع شاعر خانها، قبل صباح الديك .

فالقصيد لا تستطيع أن تتحمل كل هذه المعاني، سواء كانت جاهزة، ممجوجة أو غير جاهزة. فالمعاني لغيرها.

القصيدة لا تستطيع أن تتحمل أن تكون ذات جدوى اجتماعية أو سياسية. لا تستطيع أن تتحمل أن تكون ذات رسالة وعظيمة، لا تستطيع أن تتحمل أن تكون أداة (لسواها) لتعبئة الجماهير (المبأة أكثر من اللزوم بشروطها وأوضاعها)، أو لشحنها، أو لتحريرها، أو لتأليبها، أو لتكتيلها، أو لتوحيدها. فهذه المهمات لغيرها. هى دون ذلك: أصغر من غبرة، أو من دمة، لغير الشعر والقصيدة أن يتوليا كل هذه الأثقال والأحمال التي لا تتسب إليهما، بقدر ما تتسب إلى أنواع أخرى من اللفظ والخطب والرواية والقصة والإنشاء. إنها بلا أحمال، ولا أثقال، ولا قشور، ولا حقائق ولا أمكنة ولا أزمنة. ذرة مفلقة فى حررتها الشاسعة خارج هذه الأمكنة والحقائق. فالقصيدة التي يصطحبها «شاعرها» إلى العوام، هى قصيدة «الحقائق» و«الأمكنة» (الثابتة). قصيدة الحقيقة، قصيدة جمهور الحقيقة، «الثابت» والدائم وقصيدة شاعر الحقيقة «الثابت» والدائم فى قيم «الحقيقة» الواحدة، والأعراف الصامدة. هى، التي تتحرك من عدمها (الحى) إلى عدمها (الحى)، تتمرى فى وحدتها، وفى لا حقيقتها، وفى لا جدواها، وفى ضعفها، وفى عماها، وفى لمرجعيتها (التاريخية والاجتماعية والسياسية والفنية والأخلاقية)، تتمرى فى جوهر عدمها، وسكونها، حيث، تغادر الشاعر نفسه إلى مكانها الخاص: الكتاب. تغادره وتساها، وتضل الجمهور والأصوات والقوانين والمنظومات المقيدة بكاملها .

وإذا كان للمسرح مكانه هو الخشبة، وللسينما مكانها هو الشاشة، فمكان القصيدة الكتاب، الصفحة، الورقة. هناك تقبع كاسرة ومكسورة، صامته، متمردة على كل أشكال الإرباب التي تمارس عليها فى الخارج: الصوت، الجسد، الميكروفون، الجمهور، الأفكار، الاحتفالات، متمردة على كل هذه الأشكال الطقوسية والفولكلورية المفرغة .

وبربرية، واعتداء على ممتلكات الآخر، فكم تصبح هاتان، الوحشية والبربرية، أشد وأقسى، عندما يعمد الشاعر المتوحش إلى إعادة كتابة هذه القصيدة، بعد الانتهاء منها، ونشرها، وإصدارها. ولا أتكلم هنا، لا عن الناحية المهنية، ولا الجمالية، ولا الدلالية، أتكلم عن ضعف القصيدة، وهشاشتها، إزاء بربرية القارئ الذى هو الشاعر، والمنقح الذى هو الشاعر. صحيح أن القصيدة تصبح أضعف عندما تغادر الشاعر، لكنها تكتسب قوتها من ضعفها، من عزلتها، من حربتها. عظمة الحرية، أحياناً، فى ضعفها فى عدم اتكائها على أية قوة خارجها.

فالقصيدية عندما تتحرر من الشاعر، إنما تتحرر بالدرجة الأولى، ليس من الشاعر فقط، وإنما من علاقات الشاعر بالآخر أيضاً. تحرر مزدوج، وحرية القصيدة المطلقة على الورقة (كتاباً كان أم مجلة) وليس فى فم الشاعر أو فى عينيه أو فى جسده أو حتى فى صمته. تتحرر من سطوته؛ لأن السطوة هى قمة العلاقة بالآخر. تنفصل عن الأب، كى تنفصل عن العائلة، وعن القبيلة، وعن الحزب، وعن المؤسسة.

والشاعر عندما يعاود قراءتها، أو تنقيحها، بعد زمن، إنما يعاود القراءة أو التنقيح، عبر الآخر: القبيلة، العائلة، الحزب، المؤسسة. أى عبر الآخر الميت، سلطة الآخر الميت. ويخلط بذلك الأزمنة والأمكنة والعناصر واللحظات، فى كيميائية قتل لا ترحم .

إذا كانت تتحرر من الشاعر نفسه، فهل يمكن أن تقبل الناقد، عندما يمارس نقده عليها؟

تحرير القصيدة من النقد

إذا كانت القصيدة تتغرب عن الشاعر، وتغادره، وتفقد صلاتها «الأبوية»، به فى قدرية أوديسية طاغية، فهل تغادره إلى الآخر، متمثلاً فى الناقد، أو فى القارئ المحلل، أو فى المفكر، أو فى السوسيولوجى، أو الأنثروبولوجى، أو الفيلسوف، أو العالم، أو البلاغى أو البياني أو اللغوى ... إلخ.

هل تغادر شاعرها، لتنضم، فى حربتها المجهولة، إلى مصير آخر، يمكن فيه، أن تستقر فى علاقات أخرى، وفى

عندما يحاول الشاعر، مبدعها نفسه، أن يستعيدھا، عنوة، إلى بيت الطاعة، ليسقط عليها من قراءاته (المتجددة)، أو من حواسه (المتجاوزة) أو من تاريخه، يعثر على كائن لا يعرفه، يعثر على غبار، يفلت من قسوته، ومن اعتسافه، ومن تسلطه. فهى، تعود لا تتحمل أن ترجع أو تسترجع إلى لحظات الآخر؛ إلى لحظات الشاعر السابقة. وهو، عندما يحاول امتلاكها من جديد، بقراءة أو بممارسة صوتية أو جسدية، كأنما يحاول اغتصاب ممتلكات ليست له. وتصبح قراءاته هو، كآخر، قراءة مشوشة هذه القصيدة، ومشوشتها؟ وتصبح قراءة فى قصيدة غير تلك التى عرفها الشاعر أو ظن أنه يعرفها، قد يتركها زهرة ويعثر عليها حجراً. أو يتركها حجراً ويعثر عليها سلحفاة أو يتركها سلحفاة ويعثر عليها هواء. قد يتركها درامية ويعثر عليها ضحكة. أو يتركها دمعة، ويعثر عليها صرخة، قد يتركها معافاة ويعثر عليها فى المرض؟ إنه يجد كائناً آخر، أو شيئاً آخر. ومحاولة رد الضحكة إلى دمعة، والحجر إلى فراشة، والهواء إلى سلحفاة، تصبح عملية قتل، بكل معنى الكلمة. هذه هى نتيجة أن يعاود الشاعر قراءة قصيدته، بعد المغادرة: الأب الذى يغتال ابنه (العلاقة الأوديسية معكوسة) .. المغادرة الأبدية، هكذا. الحرية المطلقة.

يلجأ بعض الشعراء، كباراً وصغاراً، إلى تحسين قصائدهم، أو إلى قراءة قصائدهم قراءة نقدية بالآخرى، تتحول إلى قراءة «مبدعة»، عندما يقررون أن يعيدوا صياغتها، أو كتابتها، بعد نشرها، بسنوات، أو حتى بأشهر. ونقرأ أحياناً «ديوان الشاعر الفلانى، الطبعة الثانية أو الثالثة، منقحة». يا للرب! ينقحون قصائد كتبوها ونشروها منذ عشر سنوات أو عشرين سنة.. أو أقل أو أكثر يا للوحشية! كيف يحولون ذلك الكائن الذى غادرهم، بكل ضعفه وقوته، إلى مسخ، يسلخون جلده. يركبون بدل العين أذنًا، وبدل الفم خشبة، وبدل الرئتين مطاطاً، وعلى جناح العصفور يضعون جرساً، أو قبة . ينشفونها وهم ينقحونها، يفتحون جرحاً فى كل كلمة يحذفونها ويركبون أخرى مكانها. هذا الاعتداء الوحشى على القصيدة، كيف يتم، بلا حنان، ولا شفقة ولا إنسانية. كيف يجرو شاعر على معالجة قصيدته، بعد الانتهاء منها. فإذا كانت القراءة، قراءة الشاعر قصيدة، من جديد، وحشية

وشائج أخرى؟ بمعنى آخر، هل يصل الناقد إلى القصيدة. يتواصل بها، بعدما أفلتت من الجمهور، ومن الشاعر؟ وبصيغة أخرى: هل يتمكن القارئ - الناقد، (من كل المقاربات) أن يحاصر حرية القصيدة، ولا نهائيتها، بما تيسر له من أدوات ومناهج نقدية (انطباعية، واقعية، ألسنية، أنثروبولوجية، نفسية اجتماعية) أى أدوات ومناهج نقدية خاصة وعامة؟

إذا قلنا بعدما تغادر القصيدة شاعرها، تصبح كل معاودة لها بالقراءة، أو بالتنقيح، نوعاً من وحشية ممارستها هذا الشاعر على هذه القصيدة العزلاء. فما بالك، بناقد محمل بكل العقد النفسية والثقافية والإنسانية، والإيديولوجية والاجتماعية والشعرية الجاهزة، يطرحها، على جسد القصيدة، بكل ثقلها، ونصالها، ويسعى إلى تحليلها، وتشريحها، وكشفها، والبحث عن علاقات «أخرى» فيها، وعن مفاتيحها، وأبوابها، ونوافذها، وعروقها وتاريخها، وأصلها وفصلها، بحجة القبض على جوهرها، أو على لفتها أو على تأويلات وتفسيرات ومضامين ومعان، فيها.

القصيدة التى لا تذهب إلى أحد، ولا تأتى إلى أحد، ولا تنزع إلى «معنى» مأهول، أو غير مأهول، يشدها، هؤلاء النقاد والباحثون (عن ماذا يحشون؟)، والمحللون (ماذا يحللون؟)، إلى «معلوماتهم»، «ثقافتهم»، «الميتة أصلاً فى أجوافهم»، الجاهزة، طليعية كانت أم مورثة أم تقليدية، ويحاصرونها، بأنفاسهم الثقيلة، وبأدواتهم المحددة، ليتواصلوا معها، فى مختبراتهم، وفى تجاربهم. إنه التواصل الداهم، القمعى، الذى يضطهد القصيدة، ويشوهها، ويوقفها فى نقطة زمنية، أو لغوية، أو اجتماعية لا علاقة لها بها. فالقصيدة هى المجهول، فكيف يمكن أن نقاربها بالمحدد وبالمعلوم؟ والقصيدة هى المفادرة المستمرة، فكيف يمكن أن نجدها على مشرحة، أو فى مكان؟ والقصيدة، هى العدم، مسافة العدم إلى العدم، فكيف يمكن أن نحققها بموت «المعنى»؟ وهى التى لا تريد أن تقول شيئاً، فكيف نقولها؟ وهى التى لا تحمل لا وظائف ولا رسائل ولا مهام، فكيف نسند إليها هذه الأحمال الباطلة؟

الناقد أخطر على القصيدة من الجمهور، ومن الشاعر إذا عاود قراءتها أو تنقيحها. وحشيته لا تضاهيها وحشية، لأنها وحشية موجهة، وصارمة، وقاسية، وأحياناً قاتلة. الناقد يقتل القصيدة، يمدد جثتها بين عينيه وأصابعه، ويقطعها، ثم يدعى أنه يوصلها من جديد، ويحييها من جديد، إن أية مقارنة نقدية للقصيدة تعنى إعدامها، وفى أفضل الأحوال مسخها، ونظن أن الاتجاهات النقدية القديمة والحديثة ما هى سوى أدوات لإرهاب وقتل تمارس على حرية القصيدة وعلى مصيرها، وحياتها، وعلى الشعر فيها. الألسنية ومتفرعاتها، تحول هذه القصيدة العزلاء، الشفافة، الضعيفة، الغريبة، إلى طاولة أو إلى كرسي، تفكك، وتركب؟، والألسنيون، يحملون «عاهاتهم» اللغوية أو الاجتماعية، وموتاهم، وعمقهم، ثم يغدرون بالقصيدة، يواجهونها بوجه معدنية، ونحاسية، وخشبية، ويكشرون فى وجهها الهش؟ يقولون إنها مداخلات «موضوعية» و «واضحة» و «علمية»، وناجزة، وجاهزة. كل هذا الوضوح، وهذه العلمية، وهذا الكمال، والجهاز، تمارس على قصيدة تغرق فى لاشيئها، فى عديميتها، فى لانهايتها. الإحصائيون يحولونها إلى معجم لفظي، بلا طعم، ولا نكهة، إلى أرقام يغلقون عليها أبديتها، ونوافذها المطلقة، ويرسمونها بمحدودية البيان والآلة والرقم. الإيديولوجيون يجرونها، وهى طائر العدم المطلق، كحمار إيديولوجي، أحادي، فتنهق على أيديهم وفى حبالهم. الاجتماعيون يخصون «فرديتها»، و «غربتها»، ويدعون أنهم يعيدونها إلى المنزل، والبينة، والأصل، والفصل. والتحليليون (الفرويديون) يشدونها فى طفولانهم وفى أمراضهم. الأنثروبولوجيون يجعلون منها جمجمة أثرية، أو هيكلًا عظمياً، تاريخياً، اللغويون (أو اللغويون)، يجردونها من جسمها وحواسها ومائها، يحولونها إلى حطام لغوي...

النقد يجعل من القصيدة «فأراً» مخبرياً. ليس فأراً حياً (وما أجمل الفئران الحية)، وإنما فأر ميت. هذا النبوع العدمي الحى، (أى القصيدة) يحرم من ينبوعه، وتدفقاته، ويجفف فى عيون النقاد، وعلى أصابعهم، وأوراقهم، وأرقامهم، وتفسيرهم، ونفاهاتهم. وهل هناك «لاإنسانية» تضاهى هذه اللاإنسانية التى يمارسها هؤلاء النقاد على

القصيدة! كيف يمكن أن نفترسها، بهذه الوحشية والسادية، والقسوة، والبربرية؟

إن أسوأ ما ارتكبت بحق القصيدة، هو النقد. سواء عندما اضطرت لذلك، أم عندما ادعيت ما يدعيه النقاد الآخرون. لهذا أشعر بالذنب تجاه كل قصيدة حاولت أن أنتقدتها، وأعتذر عن كل قصيدة أسأت إليها بالنقد، واعتديت عليها بالنقد، وشوهتها بالنقد. فالنقد اعتداء سافر على القصيدة، واغتصاب لها، ومحاولة قتل عن سابق تصور وتصميم، لهذا علينا أن نحرر القصيدة من تهاة النقد، ومن تهاة النقاد. كل من يمارس نقداً على الشعر، يصير تافهاً، ووحشاً، ومسحاً.

إن تحرير القصيدة من النقد والتحليل والاتجاهات النقدية المضحكة أصلاً، إنقاذ لها. ونظن أن النقاد، (ونحن منهم عندما نقند)، أناس جلاذون، وسفاحون. والشاعر الذى يسعى إلى نقد شعره، وإلى النقاد كى يدرسوا شعره هو شاعر يكره قصيدته، شاعر يلد قصيدة، ويسلمها إلى الأموات. شاعر يحب أن يرى قصيدته جثة.

فلنحرر القصيدة من النقد، وليذهب النقاد إلى الجحيم!

النشر والقطعة المثلثة

عندما قلنا بلا جدوى الشعر وضرورة تحرره من الجمهور والناقد (وهذا ما وسعناه فى هذه المقاربة)، فى الندوتين الفكريتين اللتين أقيمتا فى كل من تونس والجمهورية، على هامش المهرجانين الشعرين، مثلنا: إذا كنت لا تريد أن يقرأك الآخر (الجمهور، والناقد)، فلماذا أصدرت دواوينك الشعرية فى كتب، ولماذا تنشر قصائدك فى المجلات الشعرية؟ أو ليس إصدار الكتب توجهاً إلى الآخر؟ إلى الجمهور والناقد معاً؟ بل أو ليس ذلك تحرك القصيدة، التى تعتبر أنها لا تتحرك نحو أى شئ، ونحو أى أحد، إلى هذا الآخر؟ وتالياً: ألا يعنى ذلك، أنك تقدم «مضامين» ما، فى قصيدتك، وتالياً: ألا تعترف بجدوى الشعر، لتعترف عبر ذلك الآخر، الذى تنفيه فى كلامك؟ ومثلنا: إذا كان الشعر

كما تقول، عدماً يمشى نحو العدم، فالعدم نفسه مضمون، عند أهل العبث مضمون، عند الوجوديين مضمون، حتى عند السورياليين مضمون. لا عدم يطلع من العدم.

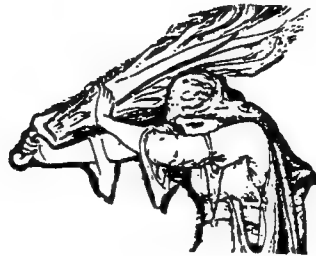
إنها أسئلة مربكة وجهت إلينا، لكنها تندرج ضمن الأسئلة التى نطرحها. إن نشر الشعر لا يعنى بالضرورة، (هكذا حددنا الإجابة)، توجهاً إلى آخر محدد، أو إلى آخر غير محدد، فالشاعر يصدر شعره فى كتاب، أو ينشره فى مجلة أو جريدة، أو منشور، كى يتخلص منه، فالقصيدة لا تنتهى، ولأنها سعى إلى اللانهاية، فالشاعر يجد نفسه فى هذه اللعبة. ينحت هذه اللانهاية، يشتغل على القصيدة، فى اتجاه عدمها، أو يياضها أو حتى زوالها. ولأن القصيدة لا تنتهى، فإن العمل عليها لا ينتهى، وكى لا يصل بها النحت واللعب، أيضاً إلى نقطة إلغائها بقرار الشاعر أن يتوقف عند نقطة ما من هذا الإلغاء ليستثنى فئات عمله على القصيدة فيبعدها عنه، أو ينقذها من نفسه، أو يغادرها (كى تغادره) إلى الكتاب، أو إلى أى منشور مكتوب آخر. النقطة الأخرى التى تحمل الشاعر على نشر القصيدة، إنه، حين يقرر «إنهاءها» فى نقطة ما، ويستبقها عنده «شبه ناجزة»، فى الدرج، أو فى الغرفة، أو على الطاولة، فإنها تتحول، إلى ما يشبه الجثة التى تفوح رائحتها فى الجسم وفى الذاكرة وفى البيت وفى الكلمات، وتتحوّل إلى عبء ثقیل على الشاعر، والأخطر أنها قد تتحول إلى عقبة تحول دون الانتقال إلى تجربة أخرى. فتحذر الشاعر من القصيدة (بنشرها) وتحرر القصيدة من الشاعر، يؤدىان إلى حرية الاثنين. هى تشق طريقها إلى المجهول، وهو يشق طريقه إلى مجاهل تجربة أخرى، خصوصاً إذا كان الشاعر من النوع الذى لا يستطيع أن يشتغل على تجربتين شعريتين متزامنتين. أو لا يستطيع حتى عيش تجربتين شعريتين متزامنتين، كى لا يؤدى ذلك إلى إلغاء متبادل بينهما، أو طلوع واحدة على حساب الأخرى. على هذا الأساس تبدو عملية النشر مرتبطة بالقصيدة وبكتاباتها أكثر مما هى مرتبطة بالآخر (الجمهور، الناقد). وفى هذا بالذات تحرر من هذا الآخر بمجمل علاقاته ومواقفه ومواقفه، وإلهاماته. فعندما يلغى الشاعر، أثناء كتابته، متطلبات الآخر، والحاجة إليه، يعنى، أنه يلغيه أيضاً،

ينتصب بينه وبين الهواء المتفشى، أو بالأحرى قطعة حادة تفصل بين ما يسمى التواصل والقصيدة. هذه القطعة تصل أيضاً إلى الشاعر نفسه. فالقصيدة بعد نشرها (بعد المغادرة) تقطع مع الشاعر ويقطع الشاعر معها أيضاً. إذن، تقوم قطعة مثلثة: قطعة مع الآخر، قطعة مع الشاعر، قطعة الشاعر معها. وهذا يتصل إلى حد كبير بشعرية النص الذي، في نكته من هذه الوشائج، يخسر ماضيه، وربما يخسر حاضره ومستقبله. وفي هذه الخسارة تريح القصيدة حرية غامضة غريبة، تجعل منها كائناً «برياً» وحشياً لا تنفع لالتقاطه أو لأسره، الشباك والفخاخ، ولا إغراء الألفة، والتروض، والتكيف والراحة. بهذا المعنى تصير القصيدة غريزة مجهولة، بين الغرائز المعهودة، غريزة من حواس وعناصر تنتفى، وعادات مكسورة، وطقوس نافرة. ذلك أن الغريزة، غريزتها، في نمردها على الألفة تنمرّد على الطقوس، أى تنمرّد على الوصول إلى ما يجعلها رغبة مأسورة بالنهاى والمكرر. غريزة في لا وصولها إلى شئ تحفظ رغباتها وأسرارها وميقاتها وأزماتها ونقاسيمها.

فالآخر عندما يتلفف القصيدة يحول غرائزها إلى طقوس، طقوسه وعاداته وتصنيفاته. لذا، تتكرر القصيدة في الكتاب كأنما كى تتخفى، كأنما كى تعاند، وتغادر هذا الآخر (بمن فى ذلك الشاعر) كى تنضم إلى عزلتها ووحدتها وتمتعها بذاتها، وبترجيبتها وبخفائها، وبكسورها، وبتروحشها.

والكتاب هو المكان الوحيد الذى يحضن هذه الغريزة الخالصة، هذه الغريزة القادمة، هذا النفى الحى للآخر.

ندما يقرر أن ينشر القصيدة فى كتاب أو فى مجلة. ويحدث، عندما يحاول الآخر أن يقرأه حتى، تتضاعف الغربة بين هذا الآخر وبين الجمهور والناقد. فكأنما هناك تشوش عدى فصل الاثنين عن بعضهما. القصيدة المتحررة من الآخر، لا يمكن لها أن تبني علاقة معه. على العكس، تنفشى بينهما علاقة تنافر وتناكر وكراهية ورفض. القصيدة، بحريتها المطلقة، وبلا مرجعيتها ترفض، أصلاً، الآخر، وتمرد عليه، الآخر المعبأ بالمرجعيات القائمة، اجتماعية وفلسفية ونفسية وثقافية وإيديولوجية ولغوية، يرفض هذه القصيدة التى لا يجد فيها «ماضيه» (والنقد كل النقد أسوأ أنواع التعامل مع لماضى المتجاوز)، ولا يجد فيها كذلك «معارفه»، «ذاكرته» (الخاملة)، وعاداته (المنمطة)، أى لا يجد فيها ما ينتظره، يرفضها، وينفر منها، وهكذا ينشأ بينهما فعل عدى يحمى الواحد من الآخر، ويغرب الواحد عن الآخر. إنه تحقق الفعل العدى بامتياز، تحقق يتجاوز عدمية القصيدة قبل النشر. من هنا يبدو إصدار القصيدة فعل تضليل رهيب. تضليل للقارئ وللناقد وللجمهور. تضليل فى الدلالات الواهمة. وتضليل فى اللغة، وتضليل فى المعنى المنفى. فالشاعر الذى ألقى الآخر من حساباته لدى كتابته القصيدة، لا يمكن أن يحسب حسابه قبل أو بعد إصدار كتابه. فالحلقة واحدة، وموصولة، والشاعر الذى لا يعترف بمكان للقصيدة، سوى فى المكتوب - مجلة، أو كتاب (أى لا يعترف لا بالمنبر ولا بالصوت ولا بالجسد، ولا بالساحات العامة ولا المؤسسات ولا المهرجانات كأمكنة يتقدم فيها الشعر)، هذا الشاعر لا يمكن أن يرى فى الكتاب، وسيلة «جماهيرية»، أو وسيلة ترويج، أو إيصال، أو تواصل أو إبلاغ، أو بث، أو إرسال، فى اتجاه الآخر، وإنما جدار آخر، (يوازى جدران اللغة، والعدم، والموت، والمغادرة)،



الشعر وضغوط التلقى

على جعفر العلاق*

جمهور الشاعر أم قارئ النص؟

ما الذى يدفع شاعراً، مثل أدونيس، إلى أن يتحدث بهذه النبرة اليائسة: «ليس لى جمهور، ولأريد جمهوراً»^(١)؟ أهى القطيعة المحكمة بين الشاعر والجمهور؟ أم بين القصيدة ومتلقيها؟ أهى شجاعة اليأس؟ أم الاستغراق، فى الكتابة الشعرية كوناً مكتفياً بذاته؟

إن سلسلة الأسئلة يمكن أن تنفتح على المزيد منها، غير أن ما يسترعى الانتباه حقاً هو تمييز الشاعر، فى جملة لاحقة، بين الجمهور والقراء: «الخلاقون لهم قراء»^(٢)، وهذا التمييز ليس هيناً. إنه يؤشر اتجاهين ممكنين تسلكهما القصيدة فى طريقها إلى المتلقى، أو، بعبارة أخرى، منحيين فى كتابتها يستهدفان، بالنتيجة، نمطين مغايرين من مستهلكى الشعر والمتعاملين معه.

* شاعر وناقد عراقي .

الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقى، إلى أعمام من التكوين النفسى والذوقى والمعرفى. كتلة يحرك الشبه لا الاختلاف، والروح العامة لا الخصائص الفردية. وبذلك فإن الجمهور، بهذا المعنى، يستسلم فى تلقية الشئ إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزاً واضحاً للتنوعات الشخصية وفردية الاستجابة.

إنه يتلقى الأثر الشعرى تلقياً جماعياً، ويتضمن بطريق عفوية فى إعلان احتفائه بالقصيدة. واحتفاؤه بها ينه تدريجياً، وربما يكون للافتتان المتعجل، من قبل البعض، د فى انتقال هذه العدوى الوجدانية الملتهبة. والجمهور، جانب آخر، هو الطرف الأخير من ذلك الطريق الشفاه الذى تسلكه القصيدة منشقة من نبعها الأول: الشاعر. وج الجمهور، إذن، بقية من بقايا الفاعلية الشفاهية الـ حكمت، ولانزال إلى حد ما، مسيرة التلقى والاستجابة الـ تقطعها القصيدة عادة فى اتجاه واحد من الشاعر إلى الجمهور. دون أن يتاح لهذا الاتجاه أن يفتل عائداً إلى

البداية:

الشاعر ← الجمهور

وإذا كان الجمهور تجسيدا لاجتاه شفاهي تقطعه القصيدة، فإن القراء لا يمثلون، في الغالب، إلا الاجتاه الآخر. ذلك الاجتاه الذي تعتمد فيه القصيدة لا على خصائصها الصوتية بل على تشكيلها الخطي، أو وجودها الفيزيائي المرتعش على الورق. القراء، في معظم الأحيان، ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخا. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض، أو هم، عموماً، تجسيد لفردية التلقى وخصوصيته، يلامسون القصيدة، لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً: يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه، واستيعاب تفاصيلها. ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقى، وله ذخيره من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصية. وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية طريق لا يقبل العودة، فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص ثانية:

القارئ ➤ النص

إن الطريق هنا، لا يربط بين الشاعر والجمهور، كما في الحالة الأولى، بل بين النص والقارئ. ولا يتخذ هذا الطريق وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذي أحدهما الآخر، ينمو به وينمي في آن^(٣).

لم يكن دور القارئ، في صلته بالنص، دوراً استهلاكياً فقط. ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضى ظمأ الجمالي، وتشبع فيه، وهو في عزله البهيجة تلك، نزوعه إلى التلقى الشخصي المعن في كشافته وفرديته، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديداً، تشكل استجابته للنص نسج الموقف النقدي برمته. وهكذا شهدنا، ومنذ الستينيات، اتجاهات نقدية مؤثراً يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي: نقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism. وهكذا تحولت عناية النقاد من النص باعتباره بناء متحققاً للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعاً على الورق^(٤).

ماعاد معنى النص، إذن، إنجازاً لمؤلفه، بل صار نتاجاً أو خلقاً يقوم به القارئ المتميز^(٥). وقد ازدهر هذا الاتجاه، الذي يستند إلى فاعلية القراءة، ازدهاراً بيناً في بيئات نقدية محددة، حتى غدا تياراً مهيمناً. إن النقد البنيوي الفرنسي، كما يقول جوناثان كولر، يقوم جوهرياً على نظرية القراءة^(٦). ولا شك أن هذا الاتجاه قد جعل من نشاط القارئ مولداً لمعد كبير من الدلالات والمعاني. كل قارئ للنص يجسد، في حقيقته، أحد المعاني الممكنة للنص المقروء. ويمثل القراء، بعددهم المتنامي، تشظيات للدلالة، وتفجرات لها في كل اتجاه. كان ارتباط النص بمؤلف بذاته يعني انفلاقه على معنى نهائي واحد لا يقبل التعدد كما يرى نقاد هذا الاتجاه. أما الركون إلى استجابة القارئ فهو طريق لا نهاية له صوب معان للنص لا نهاية لها أيضاً^(٧).

ومع أن القارئ والجمهور، كليهما، يحلان في الصميم من مشكلة التلقى، فإنهما يختلفان، كما أشرنا، اختلافات واضحة. إن لكل منهما دلالة الخاصة على طرف من هذه المشكلة المعقدة: وبما أن هذا البحث ليس معنياً، بشكل أساسي، بالقارئ ونظرية القراءة، فإن الاهتمام سينصب على الجمهور المتلقى، ذلك الجمهور المعروف بخصائصه التي أشرت إليها قبل قليل. مع أن التداخل بين القارئ والجمهور قد يرد، أحياناً، كلما دعت الحاجة إلى ذلك..

جسدية النص الشعري

لا تبدو القصيدة العربية الحديثة، في الأغلب، بعيدة تماماً عن القصيدة التقليدية في اعتمادها الطريق الشفاهي أساساً في مخاطبة الجمهور. ورغم ما يبدو في هذا القول من تطرف، للوهلة الأولى، فإن تأمل شعرنا العربي الحديث، حركة ونمواً وارتباطاً بالحياة، لا يؤدي إلى حكم مختلف اختلافاتاً حاداً.

منذ الخمسينيات والشاعر العربي الحديث شديد الارتباط بالجمهور. ومنذ ذلك الوقت وهو يسعى بدأب ومرارة إلى أن يوفّر، في قصيدته، ما يحكم صلة الجمهور بها، ويجعل تفاعله معها مؤكداً. ولا حاجة للتذكير أن الاستثناءات، وهي ليست كثيرة على أية حال، لانغير كثيراً من هذا الواقع.

الشاعر، وهو يدرك هذه الحقيقة بعمق، فإنه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتي الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمناً. ولتحقيق ذلك يسعى الشاعر إلى:

١- الإعلاء من شأن الخصائص الإيقاعية والصوتية، والعناية بكل ما يجعل هذا الثراء الصوتي متفشيًا عبر النص الشعري، صَادِرًا عن تفاصيل الصياغة كلها: نظام التقفية، الوزن، التكرار، التجنيس، حروف اللين.

٢- وقد لا يكتفى الشاعر بالغنى الإيقاعي في ثنايا القصيدة، بل يدخل هو طرفاً في هذا الإثراء. فلا يعود وجودا بيولوجياً مستقلاً عن صوت قصيدته، وإنما يضيف إليها صوته هو، يقحم جسده في عملية التأثير كلها: وهكذا يتضافر الجسدان معاً، جسد القصيدة وجسد الشاعر في إغداق هذا الرنين التهجدي الراجف.

في شعرنا الحديث، عموماً، صار للسمع أرجحية خاصة على القراءة وتقاليدها^(١٢). وأخذ الشاعر الحديث لا يتردد في التفكير، مثله في ذلك، مثل الشاعر التقليدي، في آلية الإلقاء، ومواجهة الجمهور. حتى أخذ هذا الهاجس، هاجس الإلقاء، يترك بصماته على بناء النص الشعري^(١٣)، وهكذا يصبح «الصوتي حاضراً في الكتابي» في أكثر الأحيان. ويذهب محمد بنيس أبعد من ذلك حين يؤكد أن شعر أدونيس الداعي إلى تخطي الثوابت شعر مترع بالإنشء والشفوية حتى إن الكتابة الجديدة:

«التي مارسها أدونيس بأناقة متمردة، ونظر لها، وهي الطرف الأقصى لحدثة شعرنا في هذا العصر، مشعة بالشفوية، وخصيبتها الإنشادية ذات صرح مكين»^(١٤).

لذلك، فإن سلطة المتلقي ليست خارجية دائماً، بل هي في أحيان كثيرة، استبداد داخلي: يكمن للقصيدة في مكان ما، قبل اندلاعها، ليلقى على الشاعر رفاقه السحرية قبل فعل الكتابة، ويملي عليه شروط التوصيل والتلقي. وهكذا، فإن للمتلقى وجود في وعي المبدع^(١٥)، ولا مفر لهذا المبدع من مواجهة هذه الحقيقة:

إن القصيدة العربية لا تزال، في صلتها بالمتلقي، تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي. ولم يستثمر، حتى الآن، وجودها الخطي الملموس بطريقة كافية وفعالة^(٨). وبالرغم أن هذا الجسد النابض على الورق قد أصبح، في السنوات الأخيرة، مجالاً لاستفحال عدد من نقاد الحدثة فإن المتلقي / الجمهور لم يصبح طرفاً مؤثراً في هذا التفاعل، ولم يمتد، بعد، على الوصول إلى القصيدة عن هذا الطريق الجسدي تماماً. إن المتلقي لا يزال مفتوناً بالصوت: يحركه ويشكل استجابته، وهو، في حركته باتجاه القصيدة، يتبع نبض الإيقاع المكتوم حيناً، والتطريب الحسي والوجداني حيناً آخر. ورغم المخاللة التي نلمسها، أحياناً، في الحكم على عزلة القصيدة العربية الحديثة، أو مجافاتها لاحتياجات المتلقي فإن الشعر العربي لا يزال خطائياً في معظمه^(٩).

لقد كان ريفاتير محقاً في إشارته إلى دور القارئ في تشكيل الظاهرة الأدبية التي لا يراها إلا «علاقة جدلية بين النص والقارئ»^(١٠). ويمكن لهذه العبارة الدقيقة أن تنطبق، تماماً، على واقعنا الشعري إذا قمنا بزعزعة مفردتين أساسيتين عن مكانهما: النص، القارئ. وحين نستعير عنهما بمفردتين أخريين هما: الشاعر، الجمهور، يكون الحكم أكثر انطباقاً على وضع الشعر العربي كتاباً وتلقياً. إن الجدل في شعرنا العربي لم يكن، في الغالب، إلا بين الشاعر / الصوت، والجمهور / الأذن. أي أنه كان تفاعلاً شفاهياً تشكل الأذن والشفة طرفيه الحاسمين. هكذا كان واقع الصلة بين الشاعر والجمهور وهكذا هو الآن تقريباً، وإن كان قد فقد شيئاً من ضراوته السابقة.

الشعر استغرق للسمع

حين عُرف جون ستيوارت مل الشعر لم يشر إلى طبيعته الصوتية فحسب، بل أعلى من تلك الطبيعة بطريقة لافتة للنظر حقاً. إن الشعر لديه ليس قولاً يسمع سمعاً فقط، بل «بستغرق السمع»^(١١). فالشعر، إذن، استغرق للسمع؛ الحالة القصوى من الفرق في نشوة صوتية وجدل إيقاعي غزير.

والجمهور لا يحقق صلته بالشاعر وقصيدته، بأفكاره وأهوائه ومواقفه، إلا عبر هذه الغلالة الصوتية الريانة. أما

القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده ورهافته^(١٨). وهو حين يشع من ثنایا النص ومناخه الكلى فإنه يعزز من قوة القصيدة وجاذبيتها:

وبضاعف من افتتان القارئ بها. ويشير الجرجاني إلى ذلك في إحدى لفتاته الثاقبة:

«من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمرية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشف»^(١٩).

من جانب آخر على القارئ أن يكسر دائرة التلقى السلبى. إنه مطالب، أيضاً، أن يترك جلسته المريحة تلك متجهاً إلى القصيدة: يستقبلها في نقطة ما في الطريق، نقطة لقاء حار منفتح. ومن الطبيعى أن يكون لهذا اللقاء شروطه الشاقة أحياناً: أن يتوفر لدى متلقى الشعر، كما يرى صلاح ستيتيه:

«تقنية خاصة، مرتبطة بحساسيته، وبواقعه الإنسانى والحياتى، وبتجاربه مع الكلام وأبعاد الكلمات، لكى يصبح هو أيضاً، على قدر من الشفافية والعلوية الداخلية يتيح له أن يلج إلى عالم الشاعر»^(٢٠).

ما الذى يترتب على الشاعر عمله لكى يقطع، هو الآخر، حصته من الطريق متجهاً إلى جمهوره: جمهور القصيدة الحديثة؟ لاشك أن هناك عوامل عدة سياسية واجتماعية وفكرية جعلت الشاعر مؤمناً بجدوى هذا اللقاء. وبذلك تحمل هذا الشاعر قدراً غير قليل من التنازلات الجمالية لكى يضمن لهذا اللقاء بجمهوره أن يكون فعالاً. وإذا كان الجمهور طرفاً رابحاً فى هذه المعادلة، فإن حصيلة الشاعر منها، موضع جدل وخلاف شديدين: كيف انعكست هذه الصلة على القصيدة الحديثة لغة وبناء؟ أى الكفتين كانت الراجحة: تضحيات الشاعر الجمالية أم المردود الواقعى النفعى للتوصيل؟

إن الكاتب يعى، حسب مستويات متعددة، وفى مختلف المراحل التاريخية، صنف القراء الذى يتوجه إليه بكتابته، وهذا الوعى يعين العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته^(٢١).

اللذة الغامضة

على الرغم من أن الصلة بالمتلقى لم تحظ، فى بعض أنماط القصيدة العربية، بما تستحقه من عناية، إلا أن الشاعر العربى الحديث لا يزال حريصاً على الاحتفاء بهذا الصديق الذى لا مفر منه: المتلقى أو الجمهور. ومنبحث فى فقرة لاحقة تجليات هذه العناية ونتائجها.

كان الجمهور، فى أحيان كثيرة، عرضة للوم. وكانت جدارته، بوصفه متلقياً، موضع شك وتساؤل مستمرين. ويمكن القول إن الاتجاه الذى بلورته مجلة «شعر» وقادته، نظرية وممارسة، إلى آفاقه المعروفة كان فى طليعة من وضع هذا المتلقى موضع الانتهام.

وقد دار جدل عنيف، ماكان يبدأ إلا ليندلع ثانية حول هذه الأزمة بين الشعر ومتلقيه. وكان الجدل كثيراً ما يختزل خيوط المشكلة كلها حول ظاهرة الغموض فى القصيدة الحديثة تحديداً: المستوى الثقافى العام، الاستعداد الخاص، شروط التلقى، وظيفة الشعر، طبيعته. وكانت حصّة الجمهور من اللوم هى الراجحة دائماً، فيما يتعلق بظاهرة الغموض وأسبابها، إلا أن هناك، من النقاد العرب، من تناول هذه الظاهرة بكفاءة معرفية ونقدية متميزة^(٢٢).

ولم يكن الجمهور هو المقصر دائماً؛ فقد شهد الشعر العربى الحديث أنماطاً من الفوضى فى تركيب القصيدة بدءاً من وحداتها الصغرى: الجملة، وانتهاء بتشكيل النص الشعرى عموماً. إضافة إلى ذلك، فإن القصيدة لم تكن تنهض، فى بعض الأحيان، على تجربة إنسانية حمضة وحقيقية، قدر اعتمادها على كد ذهنى، واختلاق، وافتقار إلى ماتريد قوله حقاً.

إن الغموض خصيصة شعرية حققة. تترشح عن جماع العمل الشعرى، من بنائه ورؤياه فى فرادتهما وتوترهما، وينشق عن

نص الواقع وواقع النص

لقد ترتب على تلك العلاقة المشتبكة عدد من النتائج ارتبطت بالقصيدة الحديثة، رافقت نشأتها الأولى وتركت آثارا عميقة وموجعة على حداتها، مفهوماً وممارسة.

كان الواقع العربي، آنذاك، يشرف على هاوية مخيفة؛ فرماد الحرب الكونية الثانية لا يزال حاراً، وأتني الشعوب المهزومة يملأ الذاكرة. ظاهرياً كانت الحرب قد انتهت إلا أنها، حقيقة، قد بدأت على صعيد آخر. وبدأ معها، بالنسبة إلى الوطن العربي، عصر جديد من القلق والعنف والتشظى. لكنه، في الوقت ذاته، عهد ليقظة الوعي، بالنسبة إلى العرب، ومعاناتهم الحديثة المقلقة.

أخذ ثلج النوم العربي يتفتت تحت دم فلسطيني حار، وبدأ الليل يذوب تحت سماء مشتعلة: سلسلة من الانقلابات، والتحمل، والإفصاح، بطرق شتى عن نزوع ثقافي وسياسي واجتماعي لم نألفه سابقاً. كان هناك مسمى عربي شاق لتجسيد هذا الوعي الجديد، والتعبير عنه على أصعدة مختلفة. ولم يكن للقصيدة العربية إلا أن تسهم بنصيبها الشاق من تلك المهمة: أن تتوجه إلى الناس وتشارك معهم في تمزيق وجه القبح، وتعبير عنهم، في صراعاتهم الضاري ضد ذلك الواقع البشع. وما كان لها أن تفلح في أداء تلك المهمة لو انشغلت بمناخها الفني الخاص، أو انصرفت، عبر عزلتها الريفية، إلى تميم سلوكها الجمالي فقط.

لقد اختارت القصيدة الحديثة، لاسيما في الخمسينيات، التنازل عن بعض من سحرها الغائم، ولفتها المواربة وهي تتجه إلى ذلك المتلقى المحتشد: الجمهور. وصار واضحاً أنها قد استمدت فيضا إضافيا من حيوية الجو العام: لم تعد مطلبا جماليا وفنيا محضاً، بل كانت تبدو، في أحيان كثيرة، حاجة فكرية ووطنية، أو جهداً مزدوجاً: فنياً/ فكرياً في أفضل حالاتها.

وبقدر ما أفادت القصيدة الحديثة من جو اليقظة العام، فإن طاقتها المحركة لم تكن في منأى عن الأذى. كان على الشاعر، أحياناً، أن يجعل من قصيدته، في ظرف ملتهب

كهذا، جزءاً من فاعلية يومية عامة. لذلك ما كانت القصيدة لديه تجربة جمالية وفنية صافية فحسب. بل كانت، في أحيان كثيرة، فاعلية سياسية/ فنية، تسعى بحرقه واضحة إلى هدف يقع خارج القصيدة؛ هدف، أو أهداف، تمس واقع الناس وتلبى مطالبهم في الحرية والعدالة.

ولكى ينجح، في مهمته تلك، لجأ الشاعر الحديث إلى تكريس قصيدته لدور إضافي، عليها أن تؤديه في أرض مجاورة. وهذا الدور لا تكمن قيمته داخل النص بل خارجه؛ أي خارج الهدف الجمالي والفني للقصيدة. وبذلك صارت بعض الكتابات الشعرية تأخذ، أحياناً، شكل الوسيلة وتلتزم بطبيعة الأداة.

وحين انخرطت القصيدة الحديثة، في ذلك السجال المتوتر، كان لها شرف الانتماء إلى الناس، والانتصار للحلم الوطني والقومي والإنساني. وقد دفعت القصيدة، من جراء مسلكها هذا، ثمناً ليس هيناً: أجلت حسم بعض مشكلاتها الجمالية التي كانت تتطلب، كي تنجز، انخراطاً في جدل الحداثة الشعرية، وبلورة تصور عربي لها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تقديم تجسيدات المتفوقة التي تستمد قوتها وجمالها من كيان شعري مكثف بذاته.

وجدت القصيدة الحديثة نفسها في مواجهة واقع محتدم، وكان عليها أن تقنع، في أحيان كثيرة، بدور الوسيط: أن تكون حمالة أفكار، وموضوعات، وأهواء، دون أن يشاح لحمولاتها هذه أن تلتحم بجسد النص الشعري وتغدو جزءاً داخلياً من نسيج مترابط.

ونتيجة لذلك كله، واجهت القصيدة العربية شرخاً خطيراً: تمثل في تلك الثنائية القتالة: الشكل والمضمون، التي طحنت بين فككها القاسيين الكثير من الثراء الجمالي للنص. كان الواقع الشائك يقترح مضامين وموضوعات يدار حولها الكلام. وكان على القصيدة نقل تلك الموضوعات والمضامين؛ سلسلة من الثنائيات تنهض، ثانية: الإناء ومحتواه، القدح وخمرته، اللفظة ومعناها. وكلها تمكس وضعا واحداً: ثمة وعاء لابد من ملئه بمضمون محدد، ثمة رداء ينبغي حشوه بجسد ما.

يتحقق إلا بعد أن خفت في عظامه ذلك الرنين الإيديولوجي المغرى، وماعاد هاجس الصلة بالجمهور شاغلاً أساسياً من شواغله.

وما يصدق على السياب يمكن أن يصدق، أيضاً، على البياتي. فإذا كان السياب قد كتب، وهو يستجيب للواقع الخارجى وبواعثه، قصائد عدة، فإن بعض المجموعات المبكرة للبياتي كانت استجابة وجدانية عذبة لذلك الواقع ومماشة لتغيراته الظرفية.

التلقى تجربة جماعية

أول ما يلفت النظر أن الشاعر العربى الحديث لا يزال، عموماً، يغذى قصيدته بما يجعلها صالحة، باستمرار، للتلقى الجماعى. ورغم ما تعج به ساحة الشعر والنقد معا من ادعاءات تتخطى الذوق السائد، وتجاوز الأعراف الراسخة، فإن الكثير من شعرائنا لا يكتفون لقراء مؤجلين أو أزمنة مقبلة كما يدعى بعضهم. إنهم يكتبون القصيدة وفى مخيلة البعض منهم، عكاظ من نوع ما، هى عكاظه الخاصة: يستجيب لشروطها ويرضخ، دون وعى منه ربما، إلى تواطؤ واضح معها. أى أن فى ذهنه، إلى هذا الحد أو ذاك، صورة ملموسة لجمهور محدد، ومناخا عاما للتلقى.

لذلك لا يبدو مبالغة فى القول إن بعض شعرائنا العربى، وهو ليس قليلاً تتم كتابته بناء على حركة التلقى واتجاهاتها. ولا أظن أن أمة أخرى، على هذا الكوكب القاسى، تتفوق على افتتاننا الكاسح بمهرجانات الشعر، ونشوتنا الصاخبة بإنشاده والتغنى به.

فى اهتمامه بالجمهور/ المتلقى، كان الشاعر العربى يحاول أن يكيف جسد قصيدته ويحد من طفولتها الشرسة المثرامية. وقد تجلّى ذلك فى بعض الظواهر التى كانت تحقق، فى واقع الحال استجابة لمتطلبات التلقى الجماعى: مواجهة الشاعر للجمهور.

إن كثيراً من شعراء حداثتنا العربية هم، فى حقيقتهم، شعراء غنائيون، عدا اختلافات هينة لتغير من جوهر الأمر شيئاً.

وحين كانت القصيدة تحاول الانفلات من هذا القيد، أو تمرد على أى ترتيب ذوقى أو إيديولوجى، أعد مسبقاً، كان عليها أن تواجه تهماً عدة: فهى كتابة مارقة، متعالية، وملتوية. لم يكن متاحاً للقصيدة الحديثة أن يكون لها اختلافاً عن السائد والمشارك، أو مسلكتها الخاص فى التعبير الذى قد يكون، أحياناً، على شئ من الغموض الأسر المشع. وقد فعلت تلك المواجهة فعلها، فى أحيان عدة، ترويض القصيدة الحديثة وإعادتها إلى دائرة الشبوع والعمومية، لغة وذائقة، الأمر الذى أدى إلى كسر نموها فى سياق حدائى متجانس.

كان لواقع الخمسينيات إيقاع حار، دام، وثرى بالوعود: نمتزج فيه البطولة والموت، والثقة الغامرة بالمستقبل فى مزيج مهرجاني غريب. وقد كان لكل ذلك أثره على حدائق الشاعر العربى. حين كان السياب أو البياتي، مثلاً، يستجيب لواقع كهذا، فإنه يفعل ذلك، غالباً، بدافع مزدوج، بشكل الفعل السياسى والفعل الإبداعى طرفيه الأساسيين. وهذان الطرفان يتضافران، أحياناً، لتحقيق هدف لا يستمد قيمته إلا من مكنونه العام ومحتواه اللاشخصى.

وهكذا يصبح الشاعر الحديث، يوماً بعد آخر، جزءاً من هدير خارجى واسع يغطى على هواجسه ونداءاته الداخلية وتردده الإنسانى من جهة، ويشغله، إلى حد ما، عن شخصية شعرية تميزه. ومن أجل أن يكون انتماؤه لهدير هذا التيار مسرراً كان عليه أن يصفى إلى نبض تلك الحيوية الشعبية الدافقة. ويتخلّى، إلى هذا الحد أو ذاك، عما يجعله، ربما، فردياً أو لامبالياً.

فى «الموسم العمياء» و«الأسلحة والأطفال»، مثلاً، كان إصغاء السياب شديداً، بفعل ضغوط إيديولوجية واضحة، لا إلى عالمه الداخلى بل إلى الخارج وهو يتشقق، وينهار. كانت قصيدته ممراً فخماً لصوت شعبى عام وجليل. أما صوت السياب نفسه فقد كان جزءاً من تلك الفخامة وذلك الجلال، لكنه لم يستطع أن يحقق ماحققه فى مرحلة لاحقة: أعنى ذلك الاتحاد المدهش بين القصيدة، ودلالاتها مخفية، أو التداخل بين الخاص والعام، الأمر الذى لم

وحين نتأمل، مثلاً، هذين المقطعين لأدونيس والبياتي نجد أنهما يسيان إلى إقامة تلك الصلة الوجدانية واللسانية بين القصيدة وجمهورها:

١- قلت لكم أصغيتُ للبحار

تقرأ لى أشعارها، أصغيتُ

للجرس النائم فى المحار؛

قلت لكم غنيت

فى عرس الشيطان، فى وليمة الخرافة؛

قلت لكم رأيت

فى مطر التاريخ، فى توهج المسافة

جنية وبيت، (٢٢).

٢- قلت لكم لكنكم أشحتم الوجوه

عالمكم مزيف وحكم مشبوه

يا أيها الابواق، يابهاثما فى السوق

قلت لكم عليكم مسروق

لكنكم نفختم فى البوق

سرقتم كنوزى المخيوة

لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة

وها أنا فى السوق

أضرب فى السياط، حافى القدمين

عارياً مشنوقاً (٢٣).

إن هذين المقطعين، كليهما، يؤكدان صلة من نوع خاص بين الشاعر وجمهوره، تتمثل فى تلك الخبرة المشتركة بينهما، حيث يتحدث الشاعر إلى جمهوره أو شعبه أو مرديه مذكراً بوعيده، أو نبوءته أو رؤياه.

إن الذات، لدى أدونيس، هنا، تقف فى مواجهة الجمهور فاعلة مكتشفة، تنقل إلى الآخر (ين) خبرتها القاسية واكتشافها للغامض والمجهول. أما بالنسبة إلى البياتي فإن ضمائر المخاطبين وغزارتها، وتراكضها المتتابع يضع الشاعر والجمهور المخاطب فى حمى من اليقظة العالية والانتباه المشدود. ومن جانب آخر، فإن هذا الجمهور يصبح طرفاً فى هذا الخطاب المتهيب الذى لا يكف عن لدغه وتمزيقه، وإيقاظ إحساسه بالذنب، لأنه لم يسمع نبوءة الشاعر حتى النهاية ولم ينتبه إلى حلول الكارثة.

ويفصح الشعر العربى الحديث، عامة، عن دفء غنائى دفين، يتجلى فى نزعة الشاعر العربى إلى استعمار الإيقاع والاندفاع به إلى وديانه المرهفة. وقد لا يقف هذا الوله عند الإيقاع وحده بما له من رفيف سرى هادئ، بل إن البعض، ممن يكتبون القصيدة الحديثة بحس تقليدى، يتجاوزون ذلك إلى تفجير ضجة النغم وديبها المخدر، مبتعدين عما تمنحه الزخافات والكسرات العروضية، مثلاً، من ثراء وترويض للصخب العروضى الراكض.

وهذه الظاهرة كانت تغذى فى الجمهور غالباً نزوعه إلى الانتشاء بالإنشاد المهرجاني وتتغذى منه أيضاً.

وربما كانت العناية بالمتفتح الشعرى من أكثر مظاهر هذه الغنائية تجلياً، فمن خلال هذه البداية الذاتية يحاول الشاعر الحديث أن يختار، لملاقاة قارئه، أعذب المداخل وأكثرها دفئاً شخصياً. إن السياب، مثلاً، حين يستهل «أنشودة المطر» على هذا النحو:

«عينك غابتا نخل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

.....

وتفرقان فى ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،

دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء

فتستفيق ملء روحى، رعشة البكاء» (٢٤).

فكأنه يغترف من ذاكرة طلمية فياضة، ويستشير فى المتلقى مخزوناً وجدانياً حاراً. وهو، بعد أن ينجز هذه الافتتاحية المتهبة، سرعان ما يغادرها، مفتوناً بأسلافه الجاهليين، ليقود قصيدته عبر سلسلة من الانشغالات التى يرتبط، من خلالها، بهم الوطنى والإنسانى العام بالانكسارات الخاصة.

وتلعب الأنا الغنائية دوراً مهماً فى توثيق الصلة بين الشاعر وجمهوره. إن شعر أدونيس فى عمومها، وفى (أغانى مهيار الدمشقى) وما قبله خاصة، يستجيب لتلك الذات الغنائية استجابة عميقة يكون الجمهور طرفاً صريحاً أو مضمرها فيها.

ولابد من الإشارة إلى أن هذه النزعة تركت آثاراً واضحة على بنية القصيدة الحديثة؛ حيث أدى هذا الاندفاع النغمي، أحياناً، إلى ملازمة التجربة ملازمة خارجية بدل الغوص، بعيداً، للإمساك المتأني بجوهرها الدافئ الطرى. لذلك لا يبدو مبالغاً القول بأن:

«طفيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طفيان الانتظام الوزني كلما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»^(٢٤).

ومع ذلك، فإن خفوت لغة المجاز، عموماً، يكاد أن يشكل أرضاً مشتركة تجمع بين الكثير مما يكتب من شعرنا الحديث الآن. وقد أدى ذلك إلى هذه النتيجة الباطشة بالشعر: هيمنة المجرد والذهني والافتقار إلى الأداء بالصورة^(٢٥).
شباك لإغواء الجمهور:

والشاعر الحديث، حين يتمتع بيقظة جمالية عالية يحاول استدراج الجمهور وتغذية فضوله بأساليب شتى. إن التلاعب بأنساق الجمل الشعرية، والتنويع المزهف في نظام التقفية والتنقل بين الخبر والإنشاء؛ كل ذلك يتيح للقصيدة حداً عالياً من الإثارة والجدة.

لنتأمل المقطع التالي من قصيدة «العودة لجيكور» للسياب:

- ١ - نزع ولاموتُ
- ٢ - نطقٌ ولا صوتُ
- ٣ - طلق ولا ميلادُ
- ٤ - من يصلب الشاعر في بغداد؟
- ٥ - من يشتري كفيه أو مقلتيه؟
- ٦ - من يجعل الإكليل شوكة عليه؟
- ٧ - جيكور يا جيكورُ
- ٨ - شددت خيوط النور
- ٩ - أرجوحة الصبح
- ١٠ - فأولمى للطيور

١١ - والنمل من جرحي^(٢٦).

يستنفر الشاعر، في هذا المقطع الكثيف النامي، أقصى طاقاته: إحساسه باللغة والإيقاع والتقنية وبناء الجملة، كسراً لكل رتبة ممكنة ومحافظة على انشداد القارئ.

لو تأملنا طريقة التقفية، مثلاً، لوجدنا أن الأبيات (٨١) تنوزع على أربعة حروف روى (ت. د. هـ. ر) أى أن كل بيتين اثنين يشتركان في قافية واحدة. ولا يشذ عن ذلك إلا الأبيات الثلاثة الأخيرة (٩ - ١١). كما أن هذه القوافي تتأرجح بين الحركة والسكون؛ فالشاعر يبدأ أبياته بقافية التاء المضمومة، لكنه بعد بيتين اثنين فقط ينتقل إلى سلسلة من القوافي الساكنة ولا يعود إلى القافية المتحركة ثانية إلا في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وفي البيتين (٩ و ١١) تحديدًا ليجسد حركة الأرجوحة والطيور والنمل والوليمة ومافيها من عذاب وتضحية.

وقد نوع الشاعر، كذلك، في طول الأشرطة؛ فالأبيات (٤ - ٦) أكثر الأبيات طولاً. أما الأبيات الباقية فتكاد تكون مساوية في الطول. ولكي لا تتسلل إلى هذه الأبيات رتابة ما بسبب هذا التساوي فقد لجأ الشاعر إلى تنويع بارع في التفعيلة الأخيرة من كل بيتين يشتركان بقافية واحدة. وهكذا جاءت التفعيلات على الترتيب التالي: فعل، فعلان، فاعلان، فعلان. فعل. فاعلان. فعل. الأمر الذي أعطى المتلقى إحساساً بتفاوت هذه الأبيات في الطول وتنوعها في الإيقاع.

أما الجمل فقد كانت، أيضاً، عرضة لتنويع جميل عزز من حيوية المقطع وتموجه النفسي والإيقاعي. لقد افتتح الشاعر هذا المقطع بثلاثة أبيات تبدأ كلها بجمل اسمية، ويقوم كل واحد منها على التضاد. وقبل أن يبدأ إحساس المتلقى بثبات النسق في هذه الجمل يتحول عنه إلى ثلاثة أبيات جديدة تبدأ بأداة الاستفهام (من). وحرص الشاعر على ألا تنفصل هذه الأبيات عن تلك المحيطة بها، فجعل البيت الأول منها مرتبطاً بوشيجة القافية (د) بالبيت الاسمي الذي يسبقه من جهة، ومتصلاً بما يليه بأداة الاستفهام (من) ونبرته القوية من جهة أخرى. لكن الشاعر لا يستمر في اعتماد صيغة الاستفهام بل يكرر ذلك بصيغة النداء لجيكور إنعاشاً لتواصل المتلقى.

ويلاحظ أن الأبيات السابقة كلها لا تتعلق بما يليها تركيبياً أو دلالياً؛ فكل بيت وحدة تركيبية ودلالية مكتفية بنفسها. غير أن الشاعر، مدفوعاً بهاجس التنويع الجذاب

والتنقل التركيبى والإيقاعى يخرج، فى الأبيات (٨ - ١١)
كل بيتين ببعضهما على المستوى التركيبى والدلالى معاً:
«شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح

فاولمى للطيور

والنمل من جرحى».

إن البيتين الأولين ينشدان إلى بعضهما انشدادا يجسد
حركة النور وهو يشد أرجوحة الصبح. كما يجتمع البيتان
الآخران إلى بعضهما ليمثلا اجتماع الطيور والنمل على
تلك الوليمة الأسطورية: جرح الشاعر.

ويلجأ الشاعر الحديث، أحيانا، إلى أن يجعل من الجمهور
طرفا فى الحدث اللسانى، من خلال توريثه فى علاقة
صريحة بذلك الحدث؛ باعتباره مخاطبا مباشرا يتجه إليه القول
الشعرى. ويتم ذلك عادة باستخدام أفعال الأمر، والنداء،
والتكرار، والتوكيد والضمائر:

١-

«آه، ابتعد. مهلك، لا

أوشكت أن تغيب

فأترك لنا وراءك

عينك أو جثتك السراء أو رداءك

قصيدة للعالم الغربى» (٢٧).

٢-

«لا تسدلو الستار

هذا أنا هاملت، لا تقاطعوا الحوار

بلا قناع، أهتك الأسرار

لا تضحكوا، فإنى أموت، يا أشرار

أديت دوراً، كان... لا تقاطعوا

من أفجع الأدوار

فالمسرح العالم التيار

يجرفنى

وإنى أنهار

لا تضحكوا

وأوقوا التيار

لا تقلبوا شفاهكم

لا تطفئوا الأنوار» (٢٨).

إن إقحام الجمهور طرفا فى الواقعة اللسانية لا يتم، كما
رأينا، إلا ضمن تلك الدائرة التى يدخلها الشاعر وجمهوره
متواطئين، عبر لعبة تستهدف استدراج الجمهور، واستفزاز
حواسه، وجره إلى حلبة الخطاب وآلياته، وأخيرا إغراقه فى
وهم المشاركة فى إنتاج هذا الخطاب وتلقيه.

وكما رأينا فى المقطعين السابقين. فإن استخدام الشاعر
هذه الوسائل الأسلوبية واللسانية من تأوّه، ونداء، وتكرار،
وأفعال الأمر، والتوكيد، يجسد اهتمام الشاعر بجمهوره
ومحاولته الاستحواذ عليه، عبر التركيز على ما يندى فيه
الوظيفة الإفهامية والانتباهية، كما يرى ياكبسون (٢٩).

ودوافع التلقى والتوصيل تدفع بالشاعر الحديث، أحيانا،
إلى فتح بعض الفجوات الغنائية فى قصائده المركبة كما
يتضح، بجلاء مؤثر، فى بعض قصائد أدونيس، والبياتى،
وحسب الشيخ جعفر، التى تعتمد التدوير أساسا إيقاعيا
لها (٣٠)؛ حيث تلعب تلك النوافذ الغنائية، عبر هاجسها
الإيقاعى وتقفيتها ونبرتها الذاتية، دوراً واضحاً فى إثراء
القصيدة وتنميتها.

وقد يلجأ الشاعر إلى نظرية قصيدته المدورة بمقاطع
عمودية من شعره، كما فى بعض قصائد البياتى وسعدى
يوسف أو من شعره وشعر الآخرين أيضاً كما فى قصيدة
(الصقر) (٣١) لأدونيس وقصيدة «من تحولات شاعر يمانى
فى أزمنة النار والمطر» (٣٢) لعبد العزيز المقالح. ولا شك أن فى
هذه المحاولات ما يجسد مسعى الشاعر إلى كسر كشافة
التركيب ووعورته من جهة، وإقحام عنصر التضاد والتعارض،
تركيبياً ونفسياً، بين القصيدة وبعض عناصرها الداخلية من
جهة أخرى.

وللحصول على أقصى تأثير ممكن، قد يقترح الشاعر
خصائص فن أدبى آخر يعتمد، فى صلتها بالجمهور، المواجهة
الشفاهية عادة، كما فى المقطع التالى من قصيدة «اعتذار
عن خطبة قصيرة»:

«سيداتى، سادتى

خطبتى كانت قصيرة

فأنا أكره أن يستغرق اللفظ زمانى

ولسانى

ليس سيفاً من خشب

كلماتى، سيداتى، من ذهب

كلماتى، ساداتى، كانت عناقيد الغضب» (٣٣).

إن الشاعر، هنا، ومنذ العنوان، يهيم حواس جمهوره لعلاقة مشمرة تربط بينهما. وهو يستعير بعضاً من ملامح الخطبة وتقنياتها التي تمثل، في أدبنا العربى وآداب العالم أيضاً، نقطة التماس الأكثر حرارة بالجمهور.

من جانب آخر، تشتمل هذه القصيدة على مجموعة من وسائل التأثير البلاغية والأسلوبية والصوتية. وربما كان التكرار، وصيغة النداء، والإيقاع، والقافية (التي تمثل المقابل الشعري، عادة، للسجع في تراثنا الخطابي) أكثر تلك الوسائل فاعلية.

ويمكن النظر إلى التناص من الزاوية ذاتها، أعنى زاوية التوصيل والتلقى؛ باعتباره استثماراً لخبرة مشتركة بين الشاعر وجمهوره، إن القصيدة، حين توميء إلى مايقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، تفتح ميراثاً وجدانياً ومعرفياً مشتركاً بين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقى لبدء نشاطه فى استقبال القصيدة والتماهى معها.

فى حديثه عن علاقة الشعر بالسياسة، يرى روزنتال (٣٤) أن الشعر الحديث خاصة «مشبع بالوجدان السياسى»، وهو أمر يكاد أن ينطبق، تماماً، على الشعر العربى الحديث: عناقيد من لغة وإيقاع تتأرجح فى فضاء السياسة ومهياتها.

وكان من الممكن أن يشكل ذلك إحدى الفضائل الكبرى للقصيدة الحديثة، غير أن معظم هذا الشعر، المترع بالسياسة، لا يكتب إلا بطريقة تجانب الأداء الشعرى المشحون بالإيحاء والصدق الجارح. ولايستند، فى معظمه، إلا إلى المباشرة والشعارات والثبرة المهرجانية. ويتحول الشعر، بذلك، إلى بضاعة مثالية للتلقى المتحمس السريع.

وربما كان انتظار المعنى أول متطلبات هذا التلقى؛ فالقصيدة ماعدات مغامرة عبر اللغة أو انحرافاً Deviation عن عاداتها الشائعة المستقرة. إنها وعاء للمعنى، ولم ترسخ فى ذهن المتلقى وذائقته، بعد، هذه البديهية الصعبة: إن شعرية القصيدة، أية قصيدة، لا تقع خارج لغتها، وإنما تندلع من خلال مايقدم عليه الشاعر من تجاوزات بارعة، وانتهكات محببة لشوايت القول، وعادات التعبير المتعارف عليها فالقصيدة، فى حقيقتها، ليست إلا «خضرة فردية خلاصة تندلع فى خشب اللغة» (٣٥).

إن الجمهور المتلقى لا يؤرقه، كثيراً، البحث المض والممتع عن دلالة القصيدة، بل ينتظر منها أن تقدم إليه كنزها بيسر تام. فهى لا تحتمل، بالنسبة إليه، غير المعنى واضحاً، هيئاً، ومريحاً. إن ماينتظره نص شفاف، بالمعنى الذى يراه تودوروف (٣٦)، نص نرى من خلاله معناه «ولا نكاد نراه هو فى ذاته» إن اللغة، للمتلقى، ليست هدفاً جمالياً فى حد ذاتها، بل صارت شيئاً آخر: أداة، أو جسراً، أو بديلاً عن شئ مايقع خارج الجسد الشعرى وبذلك لا يبحث المتلقى عن شاعرية النص وبهائه الطاغى، تلك الشاعرية التى تتجلى كما يقول ياكوبسون:

«فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشئ المسمى، ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى فى كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجى والداخلى ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة» (٣٧).

إن المتلقى، وهو يستقبل لغة القصيدة الحديثة، لا يراها حاملاً للمعنى فقط، بل يتوقع منها غالباً، وظيفة إضافية: أن تخاكي شيئاً ما، سواء أكان هذا الشئ واقعاً أم واقعة أم حياة. والقصيدة، بالنسبة إلى معظم الجمهور، ليست تجربة لغوية ورؤيوية مكتفية بذاتها، ولا ينظر إليها على أنها انتهاك عذبة لشوايت اللغة. أو طيش جميل يعيد اللغة، ثانية، إلى بكارتها الأولى.

القصيدة، بالنسبة إليه، محاكاة للحياة خارج النص غالباً، واقترب من تفاصيل ذلك الواقع غير النصى اقتراباً يطمح إلى

في قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»^(٤٠) يضع أدونيس عنواناً شديداً الالتحام بالنص، قادراً على توجيه القارئ، واقتراح الدلالة الممكنة للقصيدة. ومع حيوية هذا العنوان ومباشرة، واتصاله بجوهر النص، فإن الشاعر عمق من صلة القصيدة بعنوانها، عن طريق الإهداء:

«نحية لجمال عبد الناصر، أول قائد عربي حديث عمل لكي ينتهي عصر ملوك الطوائف ويبتدئ العصر الآخر».

إن القارئ قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص، أو حزمة من المفاتيح التي تصلح كلها، ربما، وبفاعلية متفاوتة لفك مغاليق القصيدة لذلك يظل الإهداء، كما في قصيدة أدونيس، ترجيحاً لدلالة النص الأساسية واختزالاً للخيارات المتعددة للقراءة، واستخلاص دلالة القول الشعري. إنه اختيار لطريق محدد، واهتداء إلى مفتاح بذاته.

وتكاد بعض المقدمات أن تكون شرحاً لروح النص الشعري، أو استباقاً له في صياغة معناه العام، وفضحاً لشرائحه الكامنة. إن مقدمة أدونيس التالية لقصيدة «الصقر»^(٤١) مثلاً: «وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط: ارجعوا لابساً عليكم، فسبحت، وسبح الغلام أخى، فالتفت إليه لأقوى من قلبه، فلم يسمعني واغتر بأمانهم وخشى الغرق، فاستعجل الانقلاب نحوهم، وقطعت أنا الفرات، ثم قدموا الصبي أخى الذى صار إليهم بالأمان فضربوا عنقه ومضوا برأسه، وأنا أنظر إليه وهو ابن ثلاث عشرة سنة، ومضيت إلى وجهي، أحسب أنى طائر وأنا ساع على قدمي».

تفصح هاجس القصيدة المهيمن على حركتها، وتضع المتلقي، مسبقاً، في حمى من الانفعال العالى وهو يستقبل القصيدة. إنها مقدمة تضع بالعاطفة المعذبة، واللغة الشعرية التي يصف بها عبد الرحمن الداخل محتته الضارية، وكأنى بالشاعر قد أراد من صقر قريش أن يفتح لصقر القصيدة مجرى وجدانياً في ذهن المتلقي ووجدانه.

المماثلة أو التطابق. كان الشاعر تجسيدا لصراع بين قطبين: أن يحكم صلته بالواقع من جهة، وأن يحوله، من جهة أخرى، إلى واقعة نصية أو لسانية، تستمد مبررها من وجودها في حد ذاته، ومن مناخها اللفظي والبنوي الذي وجدت فيه واشتبكت مع مكوناته الأخرى.

ولا يتم ذلك، عادة، إلا بما يحدثه الشاعر من كسر لسياق المحاكاة، وتشويش للملامح الواقع داخل النص، وتغيب لحدوده، لذلك فإن بحث المتلقي عن صورة للواقع، في ثنايا القصيدة، بحث لا يفلح دائماً وهو يشتمل، قطعاً، على مغالطة مرجعية^(٣٨) Referential Fallacy وهي لا تختلف كثيراً عن مثيلتها المغالطة البيوغرافية Biographical Fallacy، حين يتحرك القارئ باحثاً عن مطابقة ما بين واقع النص والواقع الشخصي لكاتبه، وبالعكس^(٣٩).

مصايح النص

بعيداً عن عناصر الإيقاع التي أشرت إليها، في فقرة سابقة، تجلت عناية الشاعر بالجمهور في جملة من الإجراءات التي كان يغلف بها قصيدته. ومع أنها تستهدف القارئ، بالدرجة الأساس، إلا أنها ظلت ذات تأثير على المتلقي بمعناه الشائع: الجمهور.

كان عنوان القصيدة يشكل مدخلاً ضرورياً للنص. إنه تحديد لاتجاه القراءة، ورسم لاحتمالات المعنى. وقد سعى الشاعر الحديث، في أكثر الأحيان، إلى أن يكون عنوان قصيدته تفسيرياً: يجسد معنى القصيدة أو يختصر حكمتها. كانت عناوين القصائد تبسّطية أو شارحة. وهذا لا يعنى، أبداً، أن شعرنا الحديث لم يعرف ذلك الجدل الخصب المعقد بين طاقة النص وطاقته العنوان. لكن ذلك لم يكن إلا استثناءات لم تزعزع، كثيراً، من رسوخ القاعدة وتحكمها.

وفي أحيان كثيرة كان الشاعر لا يكتفى بالعنوان الدال وحده، بل يقحم بين القصيدة وعنوانها عبارة لا يخطئ القارئ دلالتها الإضافية، وهذه العبارة قد تكون إهداء أو مقدمة.

التلقى. هذه الأمور التي طرأت عليها، في غمرة الزمن
الفاصل بين القصيدتين، اختلافات لا يمكن إغفالها.

أغنية إلى ولدى على

«ولدى الحبيب»

ناديت باسمك والجليدُ

كالليل يهبط فوق رأسى، كالضبابُ

كعيون أمك فى وداعى، كالغيب

ناديت باسمك

فى مهب الريح

فى المنفى

فجاوبنى الصدى: «ولدى الحبيب»

والقاتلونُ

يحصون أنفاسى وفى وطنى المعبذب يسجنونُ

آباء إخوتك الصغارُ

ويبشرونُ

بالعالم الحر، العبيدُ

وبمعجزات

دولارهم، أمل الشعوبُ

وواهب الموتى الحياةُ

ويروعون الأمهاتُ

ويخضبونُ

رايات شعبك، يا صغيري، بالدماء

وأنت لاه لاتجيبُ

لاه بلعبتك الجديدة، لاتجيب

وعيون أمك فى انتظارى، والسماءُ،

والليل فى (بغداد) ينتظر الصباحُ

وبائع الخبز الحزينُ

يطوف فى الاسواق، والعميان والمتسولون

ولاشك فى أن الهوامش الملحقة بالقصيدة تمثل وجهاً
آخر من وجوه هذا الغلاف الذى يضيء القصيدة أمام القارئ
ويكشف عن تفاصيلها المضنية وإشاراتها البعيدة^(٤٢). خاصة
فيما يتعلق بارتباط القصيدة بالنصوص الغائبة من خلال آلية
التناس intertextuality أو صلتها بالاستخدام الأسطوري.
وقد شكلت الهوامش والملاحظات التوضيحية ظاهرة بارزة فى
المرحلة الأولى من توظيف الأسطورة فى القصيدة الحديثة؛ إذ
كان النزوع إلى تبسيط الأسطورة، وشرح عناصرها وإعادة
صياغتها صفة مشتركة بين المشتركين من شعراء الحداثة فى
الخمسينيات.

صياغة التجربة

وكثيرة هى الأمثلة التى يمكن الاستشهاد بها للتدليل
على مذهبنا إليه من احتفاء الشاعر بالجمهور أو التلقى. غير
أننا سنختار، هنا، تجربة كتبها عبد الوهاب البياتى مرتين وفى
فترتين متباعدين نسبياً.

أخذت هذه التجربة، فى عام ١٩٥٥، عنوان «أغنية إلى
ولدى على»^(٤٣) أما فى عام ١٩٦٥ فقد كان عنوانها
«قصيدتان إلى ولدى على»^(٤٤). ومع أن العنوانين، كليهما،
ذاتيان، فإن التأمل فيهما يكشف لنا عن فرق جوهري بين
القصيدتين^(٤٥). وأنا أزعّم أن الشكل الأول لهذه التجربة
كان أكثر استجابة للشروط العامة فى تلقى الشعر من صيغتها
الثانية، لأسباب سأحدث عنها لاحقاً.

إن مادفعنى إلى اختيار هاتين القصيدتين هو أنهما تتيحان
للباحث أن يقارن بينهما ويتفحص طبيعة التعديلات
والانكسارات التى أدخلها الشاعر على الصياغة اللاحقة
للتجربة إنهما تنهضان على تجربة واحدة: المنفى. ويتجهان
إلى مستقبل بعينه: على ابن الشاعر. وتصدران، بتضافر
أسلوبى واضح لا لبس فيه، من مرسل أو باث بذاته: الشاعر.
ثم إن القصيدتين، أخيراً، تقفان على حافتي فجوة زمنية،
عشر سنوات، الأمر الذى يتيح لنا ملاحظة جملة من
التغيرات، فى النظرة إلى الشعر، وصلته بالحياة، وطبيعة

تتكون القصيدة من (٣٤) بيتاً. يشغل المخاطب أو المرسل إليه أربعة عشر بيتاً منها. والمخاطب، وهو ابن الشاعر بدلالة الواقعة النصية، لا يتحرك عبر هذه الأبيات، بوصفه عنصراً من العناصر المحركة لحوية النص. لقد أعطاه الشاعر وجوداً لفظياً كثيفاً، لكنه وجود ساكن على أية حال، إن هذا الوجود اللفظي (الاسم الصريح، الضمير، الإشارة إلى الأم، الإخوة، النعبة الجديدة) قد أعطى حديث الشاعر نبرة عاطفية أسيانة، وغلب الاجتماعي على الجمالي، ولم يرتفع بهذا الشجن من مستواه الأسرى السبالي إلى مستوى الصياغة الجمالية المحكمة.

حين تتأمل عبارة:

«ناديتُ باسمك»

فإننا لا نجد ما يربطها بالمحيط التعبيري الذي يكتنفها؛ فهي تقف هكذا؛ وحيدة معزولة، في مواجهة عناصر النص الأخرى: الجليد، الليل، الضباب، المغيب. ليس هناك من رابط بينها وبين هذه العناصر إلا حرف العطف (الواو) (كاف التشبيه) فقط. وهما رابطان خارجيان كان البياتي يكثر من استخدامهما في دواوينه المبكرة بشكل خاص.

وحين يكرر الشاعر العبارة نفسها ثانية، فإنها تظل معزولة أيضاً عن «مهبّ الريح» و«المنفى» وهما العنصران الرئيسيان في الوسط التعبيري المجاور لها. إن حرف الجر (في) هو وحده الصلة الجامعة بين هذين العنصرين «ناديتُ باسمك». فالرابطة، هنا، هي رابطة مكانية محض. إن «مهبّ الريح» و«المنفى»: مثلاً، يظان مجرد وسطين، أو إناءين يحتضنان محتوى ما: هو نداء الشاعر. فالعلاقة، إذن، ليست علاقة تفاعل داخلي يصهر هذه العناصر أو يعجنها معاً. بل هي توالى مجموعة من الأفكار، والأحلام، والشعارات كانت تجد لها، آنذاك، سحراً خاصاً لدى الكثيرين ممن كانوا مأخوذِينَ بتلك الأحلام والفراديس المنتظرة.

إن القصيدة مشحونة بشكوى الشاعر وحنينه العائلي، تبشهما في كل اتجاه: كئيبين، مباشرين محرّضين. رابطة بينهما وبين المحنة العامة التي شتت الشاعر عمن يحب وعما

يستأنفون على الرصيف

تلاوة الذكر الحكيم

وراء أسوار السجون

يستيقظ الشعب العظيم

محطماً أغلاله، ولدى الحبيب

وأنت لاهٍ لاتجيبُ

الريحُ في المنفى تهب، كأن شيئاً قد مات

إني أبارك، يا صغيري، رغم قسوتها الحياة

فأنا وأنت لشعبنا ملكٌ وإن كره الطغاة. (١٩٥٥)

أول ما يستوقفنا، في هذه القصيدة، عنوانها الذي يطرح نفسه علينا دون لبس أو مراوغة. كان البياتي، في هذه القصيدة، شاعراً يغنى مأخوذاً، رغم حزنه وحنينه الدافقين، بوعود جمة، ومفتونا بحلم جميل لا يريد التخلي عنه. ثمة افتتان بأفني زاه، ومدن فاضلة يتوهم بأنها وشيكة التحقق بفعل شعبي عارم:

«وراء أسوار السجون

يستيقظ الشعب العظيم

محطماً أغلاله...»

وعلى الرغم من أن بنية العنوان، في القصيدتين، متماثلة: اسم + حرف جر + (اسم + ضمير) + اسم علم، فإن الانتقال من «الأغنية» إلى «القصيدة» يجسّد، ضحنياً، التحول من الانفعال إلى تنظيم الانفعال، ومن الشفاهية إلى النص. ويمثل ذلك، أيضاً، الانتقال من الحضور الفيزيائي للشاعر (الأغنية ترتبط بصوت يؤديها، وهو، هنا، صوت الشاعر بدلالة ضمير المتكلم) إلى انفصال الشاعر عن قصيدته (فالقصيدة لها وجودها المنفصل عن وجود الشاعر نفسه).

يحلم به. إنها، على مستوى الأفكار والمعنى ومنطويات الحنين فيها، تصني إلهاجس التوصيل، وتسعى إلى إشباعه.

قصيدتان إلى ولدى على

قمرى الحزين
البحر مأت وغيت أمواجه السوداء قلع السندباد
ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس، والصدى
المبحوح عاد
والأفق كفه الرماد
فلمن تغنى الساحرات؟

والبحر مات

والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات
كانت لنا فيها، إذا غنى المغنى، ذكريات
غرقت جزيرتنا وماعاد الغناء
إلا بكاء
والقبريات

طارت، فيا قمرى الحزين:

الكنز فى المجرى دفين

فى آخر البستان، تحت شجرة الليمون، خبأه هناك السندباد
والثلج والظلمات والأوراق تطمره وتطمر بالضباب
الكائنات

أكذا نموت بهذه الأرض الخراب؟

ويجف قنديل الطفولة فى التراب؟

أهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموقد الفقراء نار؟

مدن بلا فجر تنام

ناديت باسمك فى شوارعها، فجأوبنى الظلام
وسألت عنك الريح وهى تنن فى قلب السكون

ورأيت وجهك فى المرايا والعيون

وفى زجاج نوافذ الفجر البعيد

وفى بطاقات البريد

مدن بلا فجر يغطيها الجليد

هجرت كناشسها عصافير الربيع

فلمن تغنى؟ والمقاهى أوصدت أبوابها

ولمن تصلى؟ أيها القلب الصديق

والليل مات

والمركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصقيع

وسائقوها ميتون

أهكذا تمضى السنون؟

ويمزق القلب العذاب؟

ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب

نذوى كما نذوى الزنابق فى التراب

فقراء، يا قمرى، نموت

وقطارنا أبداً يفوت».

(١٩٦٥)

لا أزعم، أبداً، أن هذه القصيدة تجافى شروط التلقى العام
أو توغل بعيداً فى فرديتها وعزلتها، فهى مثل سابقتها، تقريبا،
تخضع لهيمنة وأو العطف الذى يبدو رابطا خارجيا يصل بين
عناصر القصيدة ووحداتها. ما أؤكد أنه «قصيدتان..» قد
تخلصت إلى حد واضح، مما اكتنف القصيدة الأولى «أغنية»
من صيغ التخاطب والنداء وهاجس الوصول إلى الآخر. ولعبة
الخطاب هنا ليست ثنائية، كما فى القصيدة الأولى. كما أن
الضمائر فى حركة تبادلية. إن المخاطب الظاهري أو المرسل
إليه ليس ثابتا، إنما هو فى حركة تخفى فى ثناياها أطرافا
أخرى.

من جهة أخرى، فإن القصيدة تحررت، تماما، من روح
الشعار ونبرة اليقين المطلق بالغد، والحلم، وقدرة الجماهير
على إنجازه، وهى أمور كانت من متطلبات البضاعة
الإيديولوجية الرائجة عند المتلقى آنذاك، فالقصيدة ماعادت
رقصة حول نيران ذلك الحلم الأسر، بل نواح يتصاعد عند
جشته المضيق.

وربما كان فى احتشاد القصيدة بالأسئلة ما يؤكد أن لغة
اليقين قد تعرضت لانكسارات شتى، فالقصيدة، بمقطعها،
تتشبع بنار الأسئلة واهتزاز اليقين وخلخلته. لقد كان هذا
اليقين فى «أغنية إلى ولدى على» ١٩٥٥ ريان، عامرا، رغم
ضراوة الواقع: إنه يقين الخمسينيات وخضرة أغانيها الضاجة
وانتظار الثورات الجارفة. أما بعد ذلك، ١٩٦٥، فقد تعرض
هذا اليقين إلى شروخ كثيرة. وماعاد، كما كان سابقا،
يسكن لغة القصيدة ويشع فى مفاصلها.

الأولى، بل منطلق في «شوارعها»، شوارع لمدن محددة الملامح. والشاعر يستهدف بشراً يتعاطفون معه ويستجيبون له. وإذا كان نداء الشاعر، في القصيدة الأولى، يلقي ذلك الصدى المطمئن الودود «ولدى الحبيب» فليس لندائه، هنا، غير الظلام.

إن صلة النداء بالريح، في هذا المقطع، صلة مختلفة، فبعد أن كانت، في القصيدة الأولى، مكانية احتوائية صارت هنا، صلة التحام وتأثر. إن الريح ماعدت مكاناً للنداء: يحتويه دونما مبالاة، بل غدت هدف السؤال ووجهته كما أنها لم تعد محض ريح بل أصبحت ريحاً مخصصة: تثن في قلب السكون والظلمة.

إن المقطع الختامي، لكل من القصيدتين، يكشف عن فرق جوهري آخر، ففي الوقت الذي يختتم الشاعر قصيدته الأولى «أغنية إلى ولدي على» بهذه النبرة اليقينية الاحتفالية التي تشبع متطلبات التلقي وتماشي روح التفأل العام:

«الريح في المنفى تهب كأن شيئاً في مات

إني أبارك، يا صغيري، رغم قسوتها الحياة

فأنا وأنت لشعبنا ملك وإن كره الطغاة».

فإن «قصيدتان إلى ولدي على» تنتهي بنبرة أشد خفوتاً، وأعمق حزناً. إنه، هنا، لا بماشي إلا عالمه الداخلي، ولا يصفى إلا إلى هواجسه وما يترشح عنها من دغر وحنين دونما محاباة لواقع آخر، حين يتحدث بهذه اللوعة الشخصية الملتهبة:

«أهكذا تمضي السنون؟

ويمزق القلب العذاب؟

ونحن من منفي إلى منفي ومن باب لباب

نذوي كما تذوي الزنابق في التراب

فقراء، يا قمرى، نموت

وقطارنا أبداً يقوت».

ويستوقفنا في هذا المقطع التباسان يعززان من لا يقينية القصيدة. إن الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطع السابق تندرج، بدلالة سياقية واضحة، في جو التساؤل الفاجع ذاته،

إن الشاعر، في هذه القصيدة، لا يستجيب إلى الواقع، السياسي، أو الاجتماعي استجابة عفوية أو متعجلة؛ إذ إن هذا الواقع ماعد يمتلك السحر ذاته على وجدان الشاعر وقصائده. لقد صارت قصيدة البياتي أشد مكرراً. كان عهد الغناء الطيب قد ولى، وماعد الشاعر مفتوناً بالعودة، وسداجة القلب والأغاني. إن مناخاً من القلق والخيبة بدأ يفصله عن طفولته ومدنه الفاضلة.

على الشاعر، إذن، أن يصفى إلى دوافعه الداخلية إلى ضغوط روحه وإحاحها دونما محاباة لدافع آخر. لذلك فإن «قصيدتان إلى ولدي على» تكشف عن مزاج شعري وعناية بعناصر البناء يختلفان، اختلافًا دالاً، عما لمناه في قصيدته السابقة.

تتكون القصيدة من مقطعين يتماثلان، تماثلاً كبيراً، على المستوى المعجمي، والإيقاعي، والتقفوي، والتركيبي إضافة إلى الهاجس المهيمن على كل منهما. يبدأ المقطع الأول بعبارة «قمرى الحزين» وهي بداية تنصادي، تركيبياً، مع بداية القصيدة الأولى: «ولدى الحبيب» إلا أنها بداية نامية. إن عبارة «القمر الحزين» تعاود الظهور، في القصيدة، وتغيرات واضحة، فهو يحتضن القصيدة من عتبتها الأولى حتى حافتها الأخيرة (البيت قبل الأخير) حين يجرد الشاعر قمره من صفة الحزن وليفرق الاثنان في يأس وموت شاملين.

يبدأ المقطع الثاني، وسأركز عليه لضرورات عملية ولأنه يفي بالغرض أكثر من المقطع الأول من القصيدة، بداية موحشة:

«مدن بلا فجر تنام

ناديت باسمك في شوارعها فجأويني الظلام

وسألت عنك الريح وهي تثن في قلب السكون

ورأيت وجهك في المرايا والعيون

وفي زجاج نوافذ الفجر البعيد

وفي بطاقات البريد».

لكنها، مع ذلك، تنبض بالقسوة والحيوية معاً. وقد وقر الشاعر لها ما يجعلها كلاً متماسكاً. إن البيت الأول، مثلاً، لا يقف بمعزل عن الثاني، ذلك لأن نداء الشاعر لا ينطلق في «منفى» أو «مهب» للريح مجردين، كما في القصيدة

القصيدة من تأرجح وشك مهيمنين عليها دلالة وبناء.

إن هذه النبذة الشجية، المترعة بالنبل والعذاب، والمشتبكة مع شكلها التعبيري ما كان لها، كما يبدو، أن تجد طريقها إلى قصائد الشاعر المبكرة، التي كان معظمها، تقريباً، يستمد قوته من محتوى إنساني، دافئ، وأليف.

وهكذا، فإن لكدر الواقع أو بشاشته، لضوئه وفوضاه، أثر لا ينكر على تشكيل وعي الشاعر لحدثاته الشعرية. كما أن ضبط مسافة التوصيل بينه وبين الآخر يسهم في تمييز سلوكه الشعري، والارتفاع به إلى مستوى الصياغة الجمالية المرهفة لوجدان الإنسان وفكره، وجسده.

وترتبط ارتباطاً عميقاً به. غير أن الشاعر حين جرد هذه الأبيات من علامات الاستفهام ترك مصيرها سائبا: أهى أبيات يحكمها الإنشاء؟ أم أن مكنونها إخباري كثنائي وقد عطفه الشاعر على شحنة التساؤل والندم في البيتين السابقين لهذا المقطع؟ «كما أن البيت قبل الأخير: «فقراء، ياقمرى، نموت».

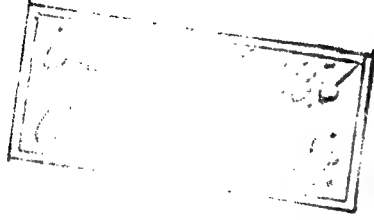
يضع كلمة «فقراء» في دائرة من الالتباس الصوتي والتركيبى الدال، إنها، تركيبياً، مفتوحة على الحالية والابتداء معاً. أما على المستوى الصوتي، فهي تتمايل بين حركتين مكننتين هما: الرفع والنصب؛ الأمر الذي يشجع مافى

هوامش :

- ١- حوار مع أدونيس، أجراه حسين قببى، مجلة الشروق، العدد ١١ فى ٢٤ / ١٩٩٢ / ٦ / المصدر نفسه.
- ٢- عنى الرغم من أن نقادا كثيرين يعلون من شأن القراءة وصنيتها المزودة بالنص، فإن هناك من يهون من فاعليتها، مثل رومان نجاردن، مثلاً، الذى يرى أنها ذات اتجاه واحد من النص إلى القارئ ولا تسمح بأى نوع من التبادل. وأن النص فاعلية مستقلة عن فاعلية القراءة تماماً.
- ٣- انظر: ولجم راي، المعنى الأدبى، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة بوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص ٤٣.
- ٤- انظر M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Fourth edition New York, 1981, p. 149.
- ٥- انظر Loc. Cit.
- ٦- انظر Loc. Cit.
- ٧- انظر Catherine Belsey, Critical Practice, London, 1980, p. 29.
- ٨- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ٩٨٨، ص ١٤.
- ٩- أدونيس، الثابت والمتحول، ٣، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٨١.
- ١٠- مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢١٤.
- ١١- روبرت شولز، البيئية فى الأدب، ترجمة: حنا عيود، دمشق، ١٩٨٤، ص ٣٩.
- ١٢- محمد بنيس، الشعر العربى الحديث، بنياته وأبدااتها، ٣ الشعر المعاصر، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ١١٢.
- ١٣- محمد بنيس، الشعر العربى الحديث، بنياته وأبدااتها، ٤. مساءلة الحداثة، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٤٦.
- ١٤- المصدر نفسه.
- ١٥- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ١٩٩٠، ص ٢٠٧.
- ١٦- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب: مقاربة بنيوية تكويرية، دار التنوير، بيروت ط ٢، ١٩٨٥، ص ٣٣٩.
- ١٧- انظر: كمال خير بى، حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعى الشقائى للاتجاهات والبنى الأدبية، ١٩٨٢، وخاصة الفصل الثالث من القسم الثانى.
- ١٨- عبد العزيز المحالج، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٣٣.
- ١٩- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريش، تصوير مكتبة المثنى، ص ١٢٦.
- ٢٠- صلاح ستيتيه، ليلُ المعنى: مواقف وآراء فى الشعر والوجود، حاوره جواد صيداوى، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٠٤.
- ٢١- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ط ٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٦٢.
- ٢٢- أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٣٨٨.
- ٢٣- عبد الوهاب البيضاى، الديوان، المجلد الأول، ط ٤، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠، ص ٤٩٦.
- ٢٤- كمال أبو ديب، فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ٩١ ولتأكيد ذلك يرى أبو ديب أن نسبة ورود الصورة الشعرية فى قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها فى شعر التفعيلة. ويرى كذلك أن نسبة ورود الصورة فى الشعر الحديث أعلى بمرات من ورودها فى الشعر القديم. المصدر نفسه.
- ٢٥- على جمفر العلاق، فى حداثة النص الشعرى: دراسات نقدية، بغداد، ١٩٩٠، ص ٣٠.
- ٢٦- بدر شاكر السياب، المصدر نفسه، ص ١١٢.

- ٢٧- أدونيس، المصدر نفسه، ٣٨١.
- ٢٨- عبد الوهاب البياتي، المصدر نفسه، ص ٤٤٨.
- ٢٩- رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد المولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٣٠. وراجع أيضاً عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط ٢، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢، ص ١٦.
- ٣٠- على جعفر العلاق، المصدر نفسه، ص ٩٧ - ١٢٢. وفيما يتعلق بمحاولات البياتي تحديداً يمكن الرجوع إلى أطروحة للدكتوراه لصاحب البحث:
- The Artistic Problems in Abdul Wahhab al - Bayati's Poetry: a Comparative Critical Study. Exeter Univ. 1983.
- ٣١- أدونيس، الآثار الكاملة. المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ص ٤٨ - ٥١.
- ٣٢- عبد العزيز المقالح، عودة وضاح اليمن، دمشق، ١٩٨٤، ص ٣٣٧ - ٣٤٨.
- ٣٣- عبد الوهاب البياتي، المصدر نفسه، ص ٤٢٧.
- ٣٤- م. ل. روزنتال، الشعر والحياة العامة، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهابي، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٢١.
- ٣٥- على جعفر العلاق، في حذالة النص الشعري، ص ٢٨.
- ٣٦- عبد السلام المسدي، المصدر نفسه، ص ١١٦. ويضيف تودوروف في تعريفه للخطاب الشفاف بأنه «منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخناً غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورياً ونقوشاً وألواناً فصد أشعة البصر أن تتجاوزوه، المصدر نفسه.
- ٣٧- رومان ياكوبسن، المصدر نفسه، ص ١٩.
- ٣٨- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٢١٨.
- ٣٩- Allan Rodway, The Craft of Criticism, Cambridge, 1982, P. 173.
- ٤٠- أدونيس، المصدر نفسه، ص ٥٨١ - ٦٤٣ والقصيدة كتبت عام ١٩٧٠، ومن الجدير بالملاحظة أن الشاعر قد حذف تلك المقدمة في طبعاتها اللاحقة. وربما كان الدافع إلى ذلك أن هاجس التلقى ماعاد، بالنسبة إليه، هاجساً ملحاً كما كان. راجع: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ط ٤، دار العودة، بيروت ١٩٨٥.
- ٤١- أدونيس، المصدر نفسه، ص ٢٥ - ٤٢.
- ٤٢- يضع السياب عدداً من الهوامش والملاحظات لقصيدته «من رؤيا فوكاي» تكشف عن تفاصيل الأسطورة الصينية التي تنهض عليها القصيدة كما تكشف بعض المراجع والإحالات والأسماء الأسطورية المعتمدة. وربما تقدم هذه القصيدة مثلاً واضحاً للمبالغة في الهوامش الشارحة للقصيدة في شعرنا الحديث، كما أن هامشها الأول يصلح، هو الآخر، نموذجاً للهامش الذي ينسج القصيدة إلى غرضها وتفاصيلها. راجع: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٣ - ٥٥.
- ٤٣- عبد الوهاب البياتي، المصدر نفسه، ص ٢٣٩ - ٢٤٠.
- ٤٤- عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ط ٤، دار العودة، بيروت ١٩٩٠، ص ٢١ - ٢٣.
- ٤٥- هناك، في الحقيقة، كتابة ثالثة لهذه الشجرة تقع، زمنياً، بين هاتين القصيدتين موضوع الدراسة. وقد حملت عنواناً مقارناً للقصيدة الأولى وهو «أغنية جديدة إلى ولدي علي»، وبما أنها تقترب كثيراً من سابقتها، صياغة وموضوعاً وزمناً، فإنها تخرج عن دائرة اهتمامنا وما نسمى إلى البرهة عليه.





القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد

* رجاء عيد *

قصيدته، فتقطر شعرا ينفجر - ويتفجر - ويواجه ويواجه، ومن ثم فلفتها مشحونة بالتوتر والتوفز، ومسكونة بالقلق والتوجس. إن الذات الإنسانية تتعايش في كونين أو محيطين، أولهما: ذلك الكون المحيط بنا، أى الطبيعة بشروطها الموضوعية، بحدودها الزمانية والمكانية، التى تفرض وجودها وكيونتها علينا، ولنا سوى شئ من أشيائها، وثانيهما: ذاتية الذات، وفرادة الفرد، التى هى نقيض مغاير لجبرية «الطبيعة» فهى كينونة الكون الروحي للذات، وهى كون الذات الخاص بكل ما يمتثل فيها من مشاعر وعواطف، ومن مواقف وإرادة، وباختصار بكل ما يميز ذاته عن ذوات الآخرين.

ومن هنا، كان التفارق بين القصيدة التراثية والقصيدة المعاصرة، فالشاعر القديم غائص فى الطبيعة، مستلب فى الكون المحيط به، والشاعر المعاصر يفك القيد الكونى، ويحاول نفى الطبيعة الجائمة على الكون الإنسانى.

«وإنه - بحتية زمننا القلب وجحيمه الكونى - لم يعد متاحا - ولا ممكنا - ذلك الاسترخاء على هدهدة الكلمات ورخاوة التعبير، أو الاستئمان على زخرفة الأداء وخدر التصوير ... ومن هنا - وسواء - تشفارق القصيدة الجديدة».

فهى لا تتقلب فى فطانة ذهنية، ولا تتبرج فى خلاصة لفظية، وإنما تختزل فى إيماء مضمر، وتختصر فى إلماع خاطف، حالة أو حالات ومواقف ودلالات، وتكتفى بواسطة إضاءات مباغتة - ومفاجئة - بخلق «جو» يتأرجح على حافة الرؤية والرؤى؛ حيث يلتقى البصر والبصيرة، فتخترق من بين توحدتهما تخوم المحدود إلى اللامحدود.

وهى - كذلك - التعبير عن الانكسار الفردى والجماعى؛ فالشاعر الحديث يلخص عصره، ويسكبه فى

ليس مجرد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة ميسما فارقا بين القصيدة الجديدة والقصيدة العمودية (مع تحفظنا على المصطلح).

إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات اللغة الشعرية، فالصياغة التشكيلية فى إيقاعية القصيدة الجديدة هى مفارقة جمالية بين القالب التقليدى فى إيقاعه المعروف، ومستحدثات الشكل الإيقاعى الجديد، فمن التفارق بين الشكلىين - أو النظامين - فتلصص المبنى فى القصيدة الجديدة وانفساح المعنى وغزارة الإيحاء وكشفة التعبير.

وإن كسر الإيقاع يتيح تجاوز رتابته فى تواليه النمطى، حيث ينطلق الإيقاع - فى القصيدة الجديدة - من داخل القصيدة ويمتد فى فاعلية تشكيلها وفى حركية مسارها، وهو إيقاع باطن يحوم على كون الكلمات وكيونة الأداء.

إن التجانس الصوتى المتغلغل فى تناسقية الأصوات اللغوية - كما فى نماذج جيدة - ومتعددة - هو بديل مشروع عن موسيقية القصيدة الخارجية، فمن بين التوالى والتبادل الصوتى يتشكل إيقاع مواز للإيقاع الداخلى، شريطة أن تتواءم - بصورة ما - المسافة الزمنية، ومع ذلك فإن توترات القصيدة وتنقلاتها الأدائية هى التى تتحكم فى بنيتها الموسيقية، فالتوتر الصوتى - إن جاز التعبير - ينبثق من حتمية الفاعلية الشعرية مقرنة بالتبادلات الصوتية.

وتتجلى فاعلية الأصوات فى قدرتها على إضافة «طبقة» دلالية - إن جاز التعبير - من خلال «الطبقة» الصوتية، وهى - فى ذلك - كأنها إيماء مكثف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها - لذلك - معنى فوق المعنى.

إن الإيقاع الصوتى فى تخالف موقعه أو تشابه موضعه يؤدى - بالضرورة - إلى تحولات وتبادلات فى بنية الشكل اللغوى وفى دلالة العلاقات.

إن التشابكات الصوتية - فيما يلى - تتجاوز المصطلح الباهت فيما يعرف بالجناس. الذى هو فى كثير منه تشادق

والشاعر الحديث لا يخاطب آخرين - على حسب النمط التراثى - وإنما يتحاور مع داخله، فشعره ذاته فى معاناتها وتوفزاتها، وحتى لو توجه - ظاهريا - إلى الخارج ومخاطبة الآخر باستخدام ضمائر المخاطبة وأدواتها، فهو لا يعينها بصورتها المباشرة، فهذه المخاطبة تكون متجاوزة دلالتها النحوية، لتتحول إلى ما يشبه تجسيدا لانشطار الذات إلى ذاتين.

ولعل من أسباب تداخل التراتب بين ضمائر المتكلم وضمائر التخاطب أن القصيدة نتاج فكر شعري تنوشه توترات فى دخيلة الشاعر نفسه، فهو - فى أول الأمر وآخره - لا يعنى إيصال «خطاب» إلى «الآخر» وإنما خطاب من الذات إلى الذات. إن انقطاعا نفسيا بين الشاعر والآخرين يدفع إلى افتقاد أى خطاب تواصل.

ومن هنا كانت - القصيدة الجديدة - غرابتها - أو غربتها - فى مناخ تجذرت ثقافته فى ماضوية الموروث، وتصلبت رؤيته فى تعاقبية تكراره وترداد أنماطه وكلاهما - رؤيته وثقافته - مستلبة فى ذلك الشبق التاريخى لكل ميراث وموروث، حتى لو كان خطابية زاعقة، أو بهرجة فارغة، أو زخرفة باهتة، أو فكرة مسطحة، أو فى أحسن الأحوال رذاذ نهيم ضبابى، يتكاثر فى لزوجة الشكوى والتشاكى والبكاء والتباكى.

وهل كانت موسيقية القصيدة بناجية من سلطوية المؤلف وسيطرة المعروف، بعد أن استرخت الأذن قرونا على توالى تفعيلات ورتابة نغمات؟

ولسنا بحاجة للتذكير بأننا لا ننفى موروثنا أو نقلل من أثره ومأثوره، وإنما نعنى - مما سبق - أن لكل عصر همه وهمومه، وأن لكل عصر ذوقه وتذوقه، مما يتخالف عن ذوق عصر سواه ويتفارق عن هموم غيره، على أنه من المفارقة أن تلك الخصوصية الزمنية يستطيع الشعر العظيم أن يتجاوزها إلى زمنية سواها، وذلك بسبب تشبع - هذا الشعر - بالروح الإنسانى العام، الذى هو وشيجة بين المصور، وإن نماذج متعددة من إرثنا الشعرى - كما نعلم - يصدق عليها ويتأكد فيها ما ذكرناه عن تلك الاستمرارية الزمنية.

« .. إنه الموعد المناسب لى: موعد بلا وعد
ووعد دون ميعاد، دعونى على أنام قليلاً»^(٥).

« .. تلك لغتى المسعورة تستبين كلما نسيت
أو أسنت سنة من سهاد فاستدير استدارة
حارة فيفرون فى الحارات والسراديب»^(٦).

إن « التدوير » - كما فى النماذج السابقة - يجسد
فيها - وسواها - إضافة فنية تتيح تدفق الأداء متجاوزة حدودية
السطر الشعري، وانغلاق المعنى عليه، ولذا فهو - التدوير -
منجاة أيضاً من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية ، كما
فى نماذج متعددة.

والقصيدة المدورة - كذلك - تتمكن من الهروب من
مخاطر الغنائية، أو أحادية الصوت، وهى - لذلك - تكاد
تنافس خصوصية فنون مجاورة كالكلمة والمسرحية من حيث
التصارع أو التأزم أو تعددية الأصوات .

ومع ذلك فلا تخلو ظاهرة « التضمين » من إشكالات
أو محاذير، قد يكون منها: أن القارئ يلهث خلف الجمل
التي تتلاحق وتتوالى ولا تتوقف، حيث يظل المعنى يتناسل
منه معنى أو معانٍ على امتداد القصيدة.

وقد يكون منها ما يتصل بموسيقية التدوير، فأية وقفة
تعنى انكسار الإيقاع وتشرذم النغم، ومن هنا قد تضطر
القصيدة المدورة - حفاظاً على تسلسل نغمها وإيقاعها - إلى
حشو وتزيد للصفات التي تتحول إلى رذاذ لفظى لا غناء فيه،
أو إلى تتابع الإضافات بما لها من ثقل ونشازات، وقد يكون
من مخاطر التدوير - أيضاً - ما تعاني منه كثرة من القصائد
المدورة من نزاحم « الصور » وتكدسها وتلاحقها، أو
انقطاعها وتشتتها.

من النماذج الجيدة التي تكون بمنجاة من المخاطر
والمحاذير السابقة، حيث تحتشد فى القصيدة المدورة وفرة من
الأفعال تتيح كسر التوالى، وحيث تتحرك بالقصيدة فى
دفعات زمنية، تتزامن مع حالات ترقب، وتتابع حدث
وأحداث:

« أعرف شيئاً سيدتى، لكن أسمع وقع خطى،
فى البعد بطيئاً مجهولاً يتردد فى عمق الطرق

لفظى أو تماحك ذهني، ويظل - لذلك - مجرد لصق
جزئى، ينفلق على مفردتين، أو ينحصر فى جملتين.

إن تبادلات الصوت وتحولاته المكانية، وإن ابتداء
التواليات الصوتية التي تتمازج وتتضام مع البنية التعبيرية
تتوحد وتتشاكل مع صيرورة النسق والسياق كما فى النص
التالى:

« ... أم العاصفة عصفت بالعصفير .. فهاهو
النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ ... ولا
مجيب غير وجيب الجراح»^(١)

كما أن التماثلات النغمية وتبادلاتها الإيقاعية تتشابه
فى توحد عضوى مع الحالة الشعرية فى تقلباتها وتوفراتها،
وفى النص التالى يتلاعب الأداء بذكاء بـ «لقطات» من
«الإنجيل»، ومن دلالة عنوان قصيدة إيليوث المشهورة «الأرض
الخراب»، ولعنوان ديوان لصلاح عبدالصبور، مع ما لا يخفى
من مغزى الحروف الصامتة بدلا من الحروف الصائتة حيث
تعنى الأخيرة إدانة تذكر بمشيلاتها عند محمود درويش
فى قوله: « نقصفهم بالحروف السمينة: ض، ظ، ص،
ق، ع»^(٢).

ولنلاحظ تكرار الأصوات اللغوية فى النماذج التالية:

« تلك حالتى الحالة شارتى الشهيرة انظروا
ولا تنتظروا وحسبكم من الكلام الحروف
الصامتة دون الصائتة، وطوبى للصامتين
فإنهم يرثون الأرض الخراب وأحلام الفارس
القديم»^(٣).

وإن ملمحاً فريداً أو متفرداً نلاحظه - كذلك - فى
احتشاد أحرف بعينها، كأنها تخلق لإيقاعاً خاصاً يتناغم فى
سيرورة التوالى وصيرورة التابع :

« .. أو ترسم الخوف خروفاً أخرق
الخطوات يخترق الخلاء إلى خريف من
خرافات خبيء فى خوابى الخمر يخترع
الخدعة خرقة من خروع لا ترتضى فى المدخل
الخالى، ادخلوا خفافاً واخلعوا خفافكم خيراً
لكم»^(٤).

المجهولة، مقتربا، وأصيح السمع: فاسمع وقع خطى تعلقو السلم، تدنو. تتوقف، تخفق في المشي، تتوقف عند الغرفة، أسمع نقرا فوق الباب وأفتحه، هل كنت ترى أحدا؟

لا أسمع غير طيور البحر وخفق الأجنحة البيضاء، ويغمرني الزبد البحري الأبيض، لكن حين تركت القاعة في الحفل السنوي الراقص عند الفجر، ولم أجد المفتاح سمعت خطى... (٧).

وربما يتمكن التداعي إذا تلبس بنسيج القصيدة المدورة أن يهني للقارئ مشاركة في تتبع الاندفاع الشعوري واللاشعوري الذي هو - بطبيعته - يقوم على التوالي المتولد من سواه، وقد يتيح التداعي والتجاوز الداخلي منجاة للقصيدة المدورة، كما في النموذج التالي أيضاً، حيث يتكئ على القص والجمل الخاطفة والتجاوز الداخلي، ويوظف تيار الوعي بمتزجا بتجاوز داخلي وخارجي:

« وتهبط سيدة، تتوقف باحثة، مرت عربات الحمل وغادر آخر منتظر، وأنا أتشبث بالفسق المتراجع، منتظرا، عبثا، وأجر خطاي إلي مقهى يتكاثر فيه دخان التبغ .. هاهي تترك عند الركن حقيبتها وتواجهني. تتجرع في بطن، أتذكر وجهها حاول « جوياء القبض على شيء منه، أتبين ظلا في قدح مملوء حتى النصف، أتشرب سيدتي؟

« شكراً لن أمكث غير دقائق»

معذرة، إنني أتذكر وجهك لكن أين رأيته قبل اليوم؟

« أتعرفني؟ لكن خبرني ما معنى هذا فأنا أيضاً أتذكر وجهك، لكني ما كنت هنا من قبل، ألم على المعطف مرتجفاً، واللاحق ظلا في الساعات، تلاحقني متسولة ... » (٨).

من منجزات القصيدة الجديدة أن الكلمة لا تعني حدداً اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها، إنها - القصيدة - تحرر المفردة من إيسار الجملة، أو من حدود العبارة، وقد تعبت - كذلك - بالدلالات في علاقاتها النمطية، وكأن المعنى - لذلك - هو جدلية المعنى في تلبساته وتحولاته، وربما يستحيل ضبطه في منطق دلالة واحدة تشير إلى واقع مادي محسوس، أو تصور ذهني محدود .

فقد تكمن في خفايا الشعور جوانب مستسرة لا يمكن القبض عليها بشبكة المنطق اللغوي، ومن ثم يكون التعبير عنها مغلفاً بغلافة تبيين ولا تبيين، ويظل المعنى أشبه بالماعات تنفث مراوحة ومداخلة بين المحدود واللامحدود .

وليست القصيدة في دلالاتها معرفة محددة يمكن استخلاصها من موضوع أو مضمون محدد أو مقنن. إن هوية المعنى - في القصيدة الجديدة - هوية تركيبية. وهي شبكة متداخلة من اللامتناهي واللاوعي ونقيضهما، وكلماتها لا تكشف عن نفسها إلا في بنية القصيدة ذاتها.

إن اللغة - في القصيدة الجديدة - لا تنفي أحادية المفردة وإنما تتجاوزها، فتضام المفردة في وحدتها الجزئية مع الحلقة الكبرى التي تدور في حركتها، والتي هي - القصيدة - صراع ضد تجزير الدلالات اللغوية .

إن ما ينطبع في وجداننا لحظة رؤيتنا لعقد جميل لا يكون من « تراص » حياته، وإنما ينطبع جماله من علاقات كل حبة بسواها. وكل قصيدة جيدة تخلق تلك العلاقات في تشكيل لغوي مفارق لسواها. وإذا عدنا إلى « العقد » - مرة أخرى - فقد تعاد علاقات حياته وتشكلاتها وتشكيلها، وهي هي، ولكنها - هذه المرة - تكتسب في علاقاتها الجديدة حيوية وابتكاراً من خلال العلاقات اللغوية في كونها التركيبي المؤطر في سياق الخطاب الشعري.

ولعل الأسطر التالية شاهد وشهادة على التفارق بين نمطية مصفوفات مجازية جاهزة، حيث تراص التعبيرات وتتراتب العلاقات، وفرادة التركيب وغرابة التشكيل، وانفلاتهما من رتابة تعبير واستنساخ تصوير:

«هى الشمس

تسالنى عن مكان السماء

.. هذا مساء طويل وليل ثقيل

هل الحلم يعثر فيها على النوم:

لماذا يجئ المساء الاخير مع الصبح؟

ثم يحلق فوق ليلالى الشتاء الطويلة»^(٩)

ولعله يصح - هنا - قول «أدونيس»:

«.. ما الفرق الحاسم بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة، إنه الفرق بين التعبير والخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيراً تقول المعروف فى قالب جاهز معروف، القصيدة الحديثة خلق، تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل فى بنية غير معروفة، وتلك هى الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير»^(١٠).

*

ولأن القصيدة الجديدة مغامرة ومجازفة، فصورها مركبة ومعقدة. وقد تكون مركبة، فتشكلها قد يضم من الفنون الصامتة: الرسم والنحت، ويضم من الفنون السمعية الإيقاعات فى توافقها أو تراقفها، بالإضافة إلى إفادتها - كما فى نماذج متعددة - من القص والمسرحة. ولكنها فى ذلك تتناسق مع متغيرات باطنية تدفع إلى ذلك التداخل فى تركيبها، ومن ثم قد تعتمد القصيدة على خيط متعرج، قد يبدو للحظة أنه عدة خيوط تتجاوز، ولكنه حركة صاعدة حيناً وهابطة حيناً آخر.

وانها - كذلك - حلقات تتداخل، ودوائر تتوالى، وجميعها لا تنفصل فيها واحدة عن سواها، ومن ثم فالصورة - والصور - هى رؤية القصيدة ورؤياها. ولذا فالدلالات لا تتمايز عن الصورة أو - الصور، فكلاهما قسيم صاحبه.

إن الشذرات التصويرية لها قيمتها ومكانتها التى تتفارق بها عن مثيلتها فى نماذج متعددة من الموروث الشعرى والتى كان صاحبها يجهد فى تنميقها وحشد

والاحتفال بها. ولكنها - مع ذلك كله - تظل وحدات منفصلة، لمعانها يثنت ويتعثر كلمعان زجاجات مهشمة، وهى لا تكون كلاً واحداً، ولا تكون رؤية أو تجسد رؤيا، ولا نود - بالضرورة - تعميماً، وإنما نشير فقط إلى المفارق، حتى فيما يتصل بالجزئيات التصويرية، ففى القصيدة الجديدة تكون تلك الجزئيات مشحونة بطاقات تعبيرية تتشاكل مع النسق البنائى للقصيدة، بل ربما تصادم تلك الجزئيات، ولكن هذا التصادم يثى بإشارات إلى ذلك التوتر الباطن، ولعله - من هذا السبيل - ما قد نلاحظه من تلك الوفرة الهائلة من الصور فى كتابتها الانفعالية التى بسبب من ذلك - تفرض علاقة فيما ألفنا ألا علاقة - كما النص التالى - حيث يتوحد الضحك بالدمع والبرق بالسواد والفرح بالموت:

«وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء

من أين؟ وكيف؟ لماذا؟

يضحك فى أعيننا الدمع

يتسلل برق أسود

يقطب مائدة الفرح الميت

وتتقطق فوق المائدة عظام الصمت

.. نبصر قبراً قرب المائدة الجداء

يتجول مزهواً بالأحمال»^(١١).

ولنلاحظ - كذلك - تلك التساؤلات (من أين - كيف - ولماذا) التى تشغل جهامة أدوات الاستفهام على رغم تتابعها وتواليها من ذهنيها ومباشرتها، وكأنها - فيما سبق - صدى توترات باطنة.

إن تلك القدرة على ابتثاث حيوية فى جمود تلك الأدوات، وعلى خلق فاعلية من سكونية مدلولها تجدها - كذلك - فى الأسطر التالية لشاعر آخر، حيث تتشابك فى مراوحة - ممرورة وساخرة - كما فى مختمها:

«.. هى اللحظة المواتية امسكوه أين متى كيف

لماذا، ماذا تصنع الآن.. والقهوة الفاترة فى

فى فناجين العزاء الليلية فمن الذى مات؟»^(١٢).

من تلك الصور الكابوسية المتوترة والمشحونة بطاقة
فاعلة التي تتجاوز تلك اللغة الرخوة المتسببة، ما تشكله
الأسطر التالية من رؤية ورؤى، وهى - كأنها وعى اللاوعى،
أو لاوعى الوعى. إننا نكتفى برؤيتين من قصيدة «سفر الرؤيا»
وكلناهما - مع تفارقهما - يتوافقان فى ابتثاث فلذات
سوداوية الوقع والإيقاع تختصر جميعا كونيا يحاصر الجميع:

(أ) ورأيت عليها شيئا لزجا كالدم

ورأيت بقايا خصل من شعر أسود

... وعذبني الوجه المعروق

بلا عينين بلا شفيتين

(ب) قالوا: ورأينا بشرًا طافحة بالماء العذب

عليها ناعور ودلاء الناعور جماجم

يجرى الماء إذا انقلبت خلل العينين

من الأذنين

من الفكين

فإن فرغت

مال إلى الخلف الرأس (١٣)

وقد تتكى الصور الكابوسية على إفادتها من إمكانات
تشكيلية، قد يكون منها «القصص» كما فى النموذج السابق،
وقد تكون إفادتها من لغة «الحوار» المسرحى. وهى فى
النموذجين التاليين تكون موظفة للدلول سياسى، يذكرنا أوله
بـيوميات «سعيد» فى مسرحية (ليلي والمجنون) لصالح
عبد الصبور، التي ينتظر فيها «سعيد» «القادم» من بعده،
وهى تمثل - فى رأينا - قمة وضاعة شعرية، وعنوان القصيدة
- هنا - يشي بذلك التشابه «آيات من كتاب الإمام المنتظر»:

النموذج الأول:

«أرعدت فى يدي العظام

فأبصرت ماذا؟

عيونا كمرجانة فى الظلام

ورأسا على الدم يطفو ويمتد نحوى

... قال: اسمع يا ولدى:

هذا زمن غلبت فيه الروم

فإذا ما اهتز السيف المرجانى

على عنق الطفل المفلوم

فاقرأ: «سبحانك»

وتوضأ بالدم

اغسل وجهك بالزقوم» (١٤).

أما النموذج الثانى فمن قصيدة «قصائد مهربة»، وفيه
نلمح - فى لمح خاطف - ما نعرفه عن «حصان طروادة»
فيما يكشف إدانة معاصرة للقفلة الغافلة:

- «أخذتُ «طروادة» من ثقبين بخف أبيك

- أجل

- والخيال الليل السيف وربك والبيداء

- [واضح إشارته لبست المتنبي المشهور]

- معطلة

- وجمالك؟

- سائبة وتبول على الصحراء» (١٥).

أما النص التالى فهو يتكى على «القصص» وأُسنه،
المجردات وتشخيصها، مع استيحاءات تتشابه فى بعض
ملاحمها مع صور من مسرحيتي (فى انتظار جودو) لبيكيت
و (الكراسى) لأونسكو:

«... نحمل بين معاطفنا جثث الأيام المقتولة

.. وجهت الدعوة للأصحاب وللخلان

لم تحضر إلا الأحزان

.. وتقدمت الأحزان

هذا حزن وردى

يأتى برسالة يأس غامضة الأحرف

من مولاي الحب

يعتذر عن الحفل لأن الحقد الأسود

قد أصبح ملكا، واعتقل العشاق وسجن الأنهار

هذا حزن أصفر

يأتى برسالة

تحمل هذا التوقيع المتعجل

« من قلب صديق طفولتك الضائع»

الإخلاص

هذا حزن أسود يهتف:

إنى أحمل نعيًا

باسم جميع المقتولين

على أعتاب المدن الحجرية» (١٦).

■

ولعل النصوص التالية تمثل تجسيدا وتأكيذا على
تمكن البنية الأدائية من تكثيف التوزيعات اللغوية، المشبعة
بلمحات وإيماءات لدلالات دينية تاريخية، والمكتنزة بمعارف
وموروثات إنسانية كأنها مغامرة لغوية تفتح الحد الفاصل
بين الذات وما يتجاوزها .

إن التشابح والتوالي لتلك الشذرات المضغنة لا ينزلق
إلى التشتت أو التمزق؛ حيث يعكف النسيج اللغوي على
تعزيزها وتأييدها فى نسق واحد ومتوحد.

إن كثافة الاستلهامات اللغوية - إن جاز المصطلح -
تتجاوز مجرد اقتناص قولى، يتجمد فى لصق تضمينى. وإن
تعدد إبتنائها وتنوع احتشادها يخترق النسيج اللغوى خالقا
توافقا وتفاعلا مع ماضوية القول وأحادية القول، فيتناسخ
الماضى فى آنية الحاضر، وتحول « الأسماء » و « المقولات
» إلى دلالات معاصرة وإلى إلماعات لها كينونتها المتميزة
وحضورها المتمايز:

« أجى عاريا من الخليل والجرجاني وابن
قتيبة حتى آخر وغد عصرى ينبع فى
الصفحات الادبية عاريا أكثر منى يوم ولدت
ويوم أموت» (١٧) .

لقد تحولت الأسماء إلى أشياء؛ حيث ينبثق من
صلادة مدلولها الأحادى حراك دلالى يومى - فيما يومى إليه
- إلى محاولة الخروج من الآبار الراكدة، أو خلع ما صبنا
فى قلوبه أو ما نحمدنا فى ثوابته، وتعود الجملة الأخيرة مع
إفادة تحويرية من الآية الكريمة: «لو كنت فظًا غليظ
القلب» ليعنى بها - هنا - مجابهة ومواجهة تتمرد على
مدهانة أو مودعة، أو خنوع أو خضوع، ولنلاحظ توافق النسق
الصوتى فى « أهوى ولا أهوى» وتغارق دلالاته:

« .. فعاريا أجى مثلما ولدت ويوم أموت فظا

غليظ القلب أهذى كما أهوى ولا أهوى إلى

الهاوية» (١٨).

وتتوالى اختزالات لغوية تكتنز دلالة الموروث من خلال
تحوير وتحويل؛ حيث تتبدل أحادية المدلول وتغارق وأحادية
الدلالة.

ثمرة مدلول جديد يولد مباعثا ومفاجئا، وثمة طزاجة
شعرية تتخلق فى تشكيلات أدائية لها دهشة تكوين وبغته
تعبير.

ففى النص التالى ثمة تحوير يفيد من مصطلحات تراثية
نقدية فيما تعادل مرثاة شاجية للذات، وثمة توظيف خاطف
يتلاعب بتحوير صوتى للقب الشاعر القديم «ثابت بن جابر»
(تأبط شراً) ويفيد - كذلك - من تضمين الأثر النبوى،
وجميع ذلك فى تشاكل وتمازج:

« .. فلا يتبقى غير أن أكتب أهجية للعر
الكثيب موشاة بحوشى الكلام ومهجور
الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن
لف لفهم وتأبط شرا أصفح به وجه العالم
وقفاه... وأستدير فأبكى قلة حيلتى وضعفى
وهوانى على الناس جميعا دون استثناء
فلست نبيا» (١٩).

ومن تداعيات لمقولات ومأثورات، تكون - هنا - أشبه
بمناجاة ذاتية، تتشكل لغة عبثية فى طزاجة أدائية من خلال
تلك اللقطات الحادة والخاطفة، حيث تندمج تضمينات
لغوية، تتخالف زمنيته وتتفارق مع مدلولاتها، لتعود فى

ولنلاحظ إيماءات التحويرات ودلالاتها على حالات متغيرات:

« فامنحني تاجي الجدول من شوك خريفي
من قبل أن يصيح الديك الثالثة فرباعة فتاسعة
سدى، وآيتى السلعية ألا أكلم الناس ستة أيام
إلا رمزا، وأستريح فى اليوم السابع فأممنحه
لكم وفيه تتعبون .. ألا هبى بصحتك
فأصبحينا يا ابنة القوم اللثام .. والناس نيام
فإذا ماتوا انتبهوا» (٢٣).

ونشير - على عجل - إلى نص آخر، لا تخفى فيه
تمازج لغة الشاعر بفلفاظ تحويرية، يجعلها - بمهارة - فى
خيوط نسيجه اللغوى، ولنلاحظ كيف يطوِّع مصطلحين
عروضيين فى دلالة مستحدثة، لإدانة واقع مهترئ، وتوظيفه
لبيت امرئ القيس المشهور للإشارة إلى قتامة الأشياء، ثم
استلهاهم نصا قرآنيا، ليكون مختتم انكساره وشهادة إجابته:

«.. فأكون أو لا أكون وتدا فى حقل أو سببا
فى قصيدة ملتزمة مداهنة لطيبور سوداء..
والتماعة الأشياء لحظة لتتطفئ إلى ليل كموج
البحر أرخى سدوله بلا التبايع لا انقطاع لا
وداع.. وما بلغت ما لا عين من قبل رأت أو
أذن سمعت أو خطر على قلب بشر» (٢٤).

مما سبق تشكل لغة أدائية لها طراجة وبكارة، ولها
تميز وفرد، كأنها لغة خاصة تشكل على مستويين: اغتنائها
بمعطيات تراثية متعددة ومتنوعة. وتطويع تلك المعطيات
لتتوافق وتترافق مع مجمل الحالة الشعرية فى إصرارها
وانكسارها وفى توفقاتها وإجاباتها.

ومن بين هذين المستويين تتوحد لغة الشاعر - المعاصرة -
بمفردات اللغة المستلهمة والبشوة - فى انسيال رهيف..
فتتوحد اللغتان فى لغة متفردة وفريدة.

صوغ متداخل يهبها لحظة ميلاد جديد، لا ينفى القديم،
وإنما يتناسخ فى ذاكرة المتلقى فى مراوحة فكرية ووجدانية
بين (تاريخها) القديم وانبعاثها الجديد فى بكارته
ووضاءته.

إن تلك التركيبات اللغوية المستحدثة تتفرد - كذلك -
بالتنوع والتعدد، فمن بين ماثورات محورة، وتضمنينات
محولة، تتجلى - فى بهاء - فريدة استخدام، ومهارة توظيف،
كما فى النماذج التالية:

« .. تناكحوا فإنى مباه بكم الأمم يوم القيامة.
واخرجوا إلى العالم صفا صفا بلا انتظام
بالسهم والرمح والمكنسة اخرجوا ولا تهنوا
ولا تضعفوا فتذهب ربحكم إلى الضفة
المقابلة».

« .. نمضي إلى الوادى المقدس أنبياء أبقيين
نأمر بالمنكر ونهوى عن المعروف دون أن نكظم
الغيظ أو نعفو عن الناس» (٢٥).

وهى إذ تتوالى - فى نبرة ساخرة ومرورة - تكون
المعادل الممكن الذى يستجلى التباين بين نسب التفارق،
والذى يجسد جهامة العماء الكونى فى رؤية الشاعر ورؤاه:

« .. ولكنى باق أعوي فى واد غير ذى زرع ..
أصرخ فى البرية. يا قوم قد زهق الحق وجاء
الباطل إن الباطل كان فعولا» (٢٦).

«.. فلم تمنحنى غير قبضة من هواء سويتها
ونفخت فيها من روحى، فصارت حمارا ركبت
إلى القصر الجمهورى الملكى القبلى
الأسرى» (٢٧).

ونجشئ - حتى لا يطول سفر الكلام - تشكيلات
لغوية. تنبثق فى إلماعات بارعة من: « الإنجيل »:

(أ) التاج المجدول من شوك .

(ب) صياح الديك .

(ج) المزج بين التراث الإسلامى واليهودى .

(د) تضمين رهيف من معلقة عمرو بن
كلثوم .

(هـ) تضمين حديث نبوى .

ملاحظات وتساؤلات

وحتى لا نكتب مقالا على مقال، نكتفى باختصار ملاحظات، واجتزاء تساؤل وتساؤلات منها:

هل استنفدت تجديدات القصيدة الجديدة إمكاناتها وطاقاتها؟ وهل تحول القصائد - مع تعددها وكثرتها - إلى قصيدة واحدة؟

وعلى حذر ينأى عن التعميم ويتوجس من الإطلاق، نذكر من تلك الملاحظات - على سبيل المثال - تكرار مضامين وجودية أو سياسية في تراكمات ذهنية، تنفلت فيها الفكرة وتشتت، ومنها سوءات استخدام «الرمز» حين يتحول إلى مجرد بديل إشاري يوجز فكرة، أو يختزل معنى، ومن ثم فلا قيمة له، ومنها ذلك التشابه والتكرار في استخدام «الأساطير»، حتى كادت تبهت قيمتها وتفقد وظيفتها.

إن تكثرا وتريدا - في كثير من الأعمال الشعرية - يتماحك في لصقها، كأن الشاعر قد صف أمامه مصفوفات جاهزة من الميثولوجيا، ثم ينصب عدته ويلصق كل أسطورة أو اسم أسطوري بسواه، وحين تتزاحم أو تتعدد، وتخفى دلالتها - أو مضمونها - فسرعان ما يحشد هامشه بشرح وتوضيح.

إن تلك الإشارات في هامش القصيدة - كما في نماذج متعددة - لمعنى الأسطورة، أو لتوضيح دلالتها لا قيمة له، ويحول القصيدة إلى معادلة لفظية لمغزى الأسطورة، وتكون القصيدة - كذلك - مجرد موازنة للأسطورة أو استبدال جبرى لمصفوفات لغوية.

ولا ينجو استدعاء الشخصيات التراثية من مخاطر ومحاذير. فذاثرتها تغلق على عدد من الشخوص، يسهل إحصاؤها وتتبع استخداماتها، ولعله لا يتجاوز استلهاها لحالة أو حالات، أو تشوفا لموقف ومواقف، أو مهربا من قتامة معاصرة، أو عزاء وتعزية. وتشابه - في نماذج متعددة - الاستئانة على كثف الشخصية. وبها مشتكى وشكاة.

وبالمثل - في صورة مقابلة - حين تستخدم الشخصية المدانة. ولعلنا نذكر المكرور من استدعاء شخصية «الحجاج» على سبيل المثال.

والخطورة تتربص بالجانبين، فجميع تلك الشخوص تجمدت في نماذج جاهزة فقدت طراحتها، ولبت جدتها، يضاف إلى كل ذلك خطر الاسترخاء على رصد معادل ذهني، تكون فيه الشخصية أحد طرفيه، فيسطح الأداء، ويهت الاستدعاء.

ولعله يصح - هنا - أن نذكر تخوفا بما نحن فيه، يقول صاحبه:

«.. المهم هو أن على الشاعر أن يكون مكتشفا باستمرار، أى ليس هناك من يستطيع الركون إلى اكتشافاته السابقة أو اكتشاف الآخرين. الأصالة هى أمر يتجدد كل يوم. وعندما نشاهد أزمة فى الشعر كما نرى فى هذه الأيام، فالأزمة فى الواقع هى أن الشعراء فقدوا هذه القوة التى كانت تسيروهم. الذى يخشى منه هو أن يكون الشعر قد بلغ طريقا مسدودا، أى أنه بلغ تلك النقطة التى يصبح فيها الشاعر مضطرا إلى التكرار، تكرار نفسه أو تكرار الآخرين» (٢٥).

ومع ذلك فلم يغلق الطريق.

فإن استكشافا لجوانب مستترة، وإن رؤية جديدة ومتجددة لا تزال فى قدرة الشعر ومقدرة الشاعر.

هذه صورة - من صور - جديدة متجددة، تتمكن من الانفلات من رتابة الاستخدام، والانعشاق من مشابه الاستدعاء. لعلنا نذكر قصيدة «البحترى» فى صراعه مع الذئب - على حسب - وقصيدته - كما نعلم - تنكفى على مضمونها الأحادى ولا تتجاوزه إلى سواه. بينما تتمكن القصيدة المعاصرة: «صراع صورى بين البحترى والذئب» - بدءا من عنوانها - من استشفاف تقارن ضمنى، يختصر مسافة التفارق الزمنى. وفيما يتلبس الماضى بالحاضر - أو الحاضر بالماضى - يتشكل نص فوق النص، ويتمكن - بواسطة - من ابتناء تماثل من اللاتماثل، واجتلاء تشابه من الالتشابه. ومن ابتثاث شذرات تضمينية من البطولة القديمة - المدعاة - يتجسد قرينها - أو قسيمها - المعاصر، ويتوحد - كلاهما - فى آنية متزامنة، تختزل فى ديمومتها فلذات

نخاورية، تشى بزيف البطلين - إن كان ثمة بطولة - حيث
يتعزى زيفها فى المختتم:

» - رويدك

إن القول - ليس الفعل - فى دمنا يشدو.

ولعله يحسن اجتزاء أبيات من قصيدة «البحترى»؛
لتنضح مهارة التقارن - بين بطولته المدعاة - وبين توظيفها
المعاصر، حيث تلعب القصيدة - هنا - على مستويين
متداخلين، يتشاكل - من خلالهما - الوجهان، ويتلاصق
البطلان:

«... عوى ثم ألقى وارتجزت فهجته

فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجزته خرقاء تحسب ريشها

على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة

وأيقنت أن الأمر منه هو الجدد

فأتبعته أخرى فأحلت نصلها

بحيث يكون اللب والرعب والحقد

فخز - وقد أوردته منهل الردى

على ظمأ لو أنه عذب الورد

وقمت فجمعت الحصى واشتويته

عليه وللرمضاء من تحته وقد» (٢٦).

تبتدئ القصيدة - هنا - باختزال شذرات تختصر
تساؤلات عما تخلف من هزيمة «البطل» - المعاصر - فيما
سمى - تقولاً أيضاً - بالنكسة:

«رحماك يا أبا عبيدة

أفرطت فى توعد الذئب

حينما انصهرت فى توهج الرجولة

وفجأة

سقطت كومة من الهشيم

عند ومضة المفاجأة

دم وخوذة

وجتة على الثرى مهراً

فكيف كان ذاك؟» (٢٧)

إن بساطة التساؤل الممرور - والساخرة: «فكيف كان
ذاك»، وملاسته لغة الحياة اليومية، لعله الشكل الأدائى -
الممكن - للتعبير عن دهشة الفجعة وخيبة المرئى، ويكون
تسيمه - فى دلالة - ما يرد فى تساؤل «البطل» نفسه، فهو
- كما يلى - يشى بافتقاد حنكة أو حكمة، وانعدام بصر أو
بصيرة:

ملثت - لست أدري كيف - بالبطولة.

ويتداخل الصوتان، حين يلتبس «التضمين» - من
قصيدة البحترى - بصوت «البطل» المعاصر:

«وحين هم الذئب بافتراسى

هممت بالمناوأة

عوى ثم ألقى فارتجزت

(فلم يخف)

وأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

إلى أن طوتنى

حسب هذا الذى ترى».

(لنلاحظ أثر «البتر» فى جملة «إلى أن طوتنى») وماله
من أثر فنى، كأن انقطاع الصوت - أو بقية الجملة - إيحاء
رهيف لمعانى متعددة، يشير إليها ما يليها: «حسب هذا الذى
ترى».

ويعود صوت الشاعر - فى المختتم - أشبه بنوح
«الكورس» فى المأساة اليونانية القديمة:

«أما كان أجدي لوغنيت عن الرجز

وأعددت حد السيف والهول يشند».

ولكن مأساة جديدة تشكل فى رد فاجع بليد ومتبلد:

» - رويدك.

إن القول - ليس الفعل - فى دمننا يشدو».

لقد أجمل المأساة شاعر آخر فى جملة كنصل سكين
أو كحد سيف فى قوله:

«وحاربت بدلا منا الأناشيد» (٢٨).

وتصاحب ثنائية تضمينية - إن جاز القول - مجازة
أحادية استخدام أولاها: (شعرة معاوية)، ومفارقة مكرورها
وتكرارها حيث مترادف - لدى عدد من الشعراء - فى
حكميتها التجريدية، لتنضاف كصنف إضافى مؤازر للأداء.
ولكنها - هنا - تتمدد شكلها، وتعدد دلالاتها، حسبما
يتخالف سياقها ويتغير مساقها، كما أن استخدامها - كذلك
- يتضام - فى التقاط بارع - مع الدلالة المعروفة عن «الخيطة
الأبيض والأسود»، لشرق - فى هذا التضام - من المعنى القار
فى دلالاته المجازية المحددة، فإذا هما - الشعرة والخيطة -
يتبادلان حيناً، ويتوحدان حيناً آخر، وكلاهما مكتنز بتحويلات
المعنى والمبنى.

إن النص التالى فى إفادته التضمنية من دلالة البيت
القديم المعروفة:

ما للجمال مشيها وثيدا

أجندلا يحملن أم حديدا

يومئ إلى الخطر القادم، ولنلاحظ توظيف «اللون» فى
إيماء خاطفة لجميع الأشياء وتعيم المواقف: شعرة «معاوية»
ومخاطلتها، والخيطة المتأرجح بين اللونين:

«... ولا من يهدم الحد الفاصل بين الأبيض
والأسود فكيف لى أن أكتفى بالكلام والجمال
مشيها وثيدا» (٢٩).

وإن ترابطا يتشكل برهافة بين دلالة «الشعرة»
و«المدينة» الفاسدة فى مفارقة عن نماذجها - لدى آخرين -
حيث لا تتفارق - عندهم - عن الضيق الرومانسى المعروف
والمكرور، إنها - هنا - نكتسب بترافقها «مع دلالة شعرة
معاوية» بعدا سياسيا حادا وقاسيا وصارما كما فى هذين

(أ) «... بكل أبنية المدينة تنهار فوق ساكنيها
وأنا بومة تهوى الخرائب، وانهيار النظام
القائم على شعرة معاوية التى لا تريد أن
تنقطع» (٣٠).

(ب) «... فاستدارت إلى قوس المدينة نحو أبنية
ستنهال بغتة حينما تنقطع شعرة معاوية.
بغتة» (٣١).

وربما تتولى النماذج التالية عبء تعليق وجهه تفسير،
فهى تملك براعة استجلاء إيماءات لغوية تتضام وتتوأكب،
وابتداع تبادلات أدائية تتشاكل من تخمر وتمزق وتوتر وتخفز.
فثمة يأس يائس:

(أ) «... تؤرجحنى الريح الدوارة فى الخيط
الممدود يدينى مشنوقا أو مخنوقا» .

(ب) «... وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع» .

(ج) «... وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع
ولا أنتم تنقطعون».

(د) «... فأبقى معلقا فى الفضاء المضئ
بشعرة أخشى انقطاعها» .

وثمة تشوف وانتظار:

(أ) «... افترق الخيط الأبيض عن الخيط
الأسود».

(ب) «... انهيار النظام القائم على شعرة
معاوية».

(ج) «... لن يحين الحين إلا بعد فوات الوقت
أو انقطاع الخيط».

(د) «... وعواء يقطع الشعرة الفاصلة ولا
ينقطع» .

(هـ) «... وأنا حسالة تحل فى لحظة افترق
الخيط الأبيض عن الخيط الأسود وانهيار
النظام القائم على شعرة معاوية التى لا
تريد أن تنقطع» (٣٢).

ولم يبق في لحظة يأس يائس سوى أن يكون كما قال
الشاعر القديم:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تمضى الحوادث عنه وهو ملموم

إنه - الآن - يشكل في تضمين مومئ إلى البيت
القديم لوحة عميقة اللون، كثيفة اللحم، منسحة الإيماء:

«يا ليتنى حجر

تخطو الفصول على جسمي

وتنحدر

وأنا اشتباه

حالة مكنونة

بين الحريقة والرماد

وبين صرخات الولادة والحداد

وأنا اشتعال مرجأ

ينمو على جسمي التحول

ثم ينكسر

يا ليتنى حجر».

لاحظ التداخل والتقابل بين الحريق والرماد، وبين
الموت والميلاد (٣٣).
وبعد،

فكما لا ننفي من خارطة الشعر جيد الشعر - مهما
يكن شكله أو تشكله - فمن العدل ألا ننفي القصيدة
الجديدة - بسبب نماذج رديئة - فالمتطفلون على مائدة الشعر
يتناسلون في كل جيل، يلوكون ما يتساقط، أو يستسخونه
ركاما باهتا، يشوه الشعر، ويلوث نصاعته.

ومن المأساة المسلاة أننا لن نعدم نفرا من بغاث النقاد
الذين استسروا فجأة، يزينون - تخليطا وجهالة - ويحسنون -
تلفيقا وضلالة - كل ما يسقط من غربال الشعر.

الهوامش :

- (١) دبران إشراقات رفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٧.
- (٢) ديوان أحبك ولا أحبك، بيروت، ص ١٥٨.
- (٣) إشراقات رفعت سلام، ص ١٩.
- (٤) نفسه، ص ٥٤.
- (٥) نفسه، ص ٧٥.
- (٦) نفسه، ص ٦٦.
- (٧) حسب الشيخ جعفر الأعمال الشعرية، بغداد، ١٩٨٥، ص ٢٩٣.
- من سوعات القصيدة الجديدة كثرة الإحالات والهوامش .. فمن الهوامش
الملحقة بالديوان: «في قصيدة «التحول» يجد القارئ عبارة اقتبسناها من مطهر
دانتى بتصريف ... وجويا هو الفنان الإسباني المعروف (١٧٤٦ - ١٨٢٨)
وأما الوجه الذي حاول الفنان أن يقبض على شيء منه فهو بمعنى عام هذا
الجمال الهارب العاصي، وبمعنى خاص بالنسبة إلى تجربة القصيدة فهو وجه
دونا ليزابيل كويوس وهي من لوحاته الشهيرة، (ص ٤٦٧). وهذه إحدى
مشكلات القصيدة، فكان الشاعر يستعرض معرفة خاصة ربما لا تهتم القارئ.
- (٨) نفسه، ص ٣٥٧.
- (٩) محمد أبو سنة، من قصيدة: «فيوب المسافر»، الأعمال الكاملة،
١٩٨٥، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص ٢٠٢.
- (١٠) زمن الشعر، صيدا، ١٩٧٩، ص ٤٠.
- (١١) محمد أبو سنة، من قصيدة: «مائدة الفرح الميت»، ص ٢٥٥.
- (١٢) رفعت سلام، من قصيدة: «إشراقة السفر»، ص ٥٠.
- (١٣) يوسف الصائغ، ديوان: ديوان مالك بن الربيع من قصيدة «سفر الرؤيا»،
بغداد ١٩٧٣، ص ١١٠.
- (١٤) محمد علي شمس الدين، ديوانه قصائد مهربة، بيروت ١٩٨٣.
- (١٥) نفسه، ص ٥٤.
- (١٦) محمد أبو سنة من قصيدة: «تأملات في المدن الحجرية»، ص ٢٢٢.
- (١٧) رفعت سلام، ص ١٣.
- (١٨) نفسه، ص ١٦.
- (١٩) نفسه، ص ١٨.
- (٢٠) نفسه، ص ٥٢.
- (٢١) نفسه، ص ٣٥.

- تخفى، فالقصيدة هنا تستخدم تفعيلة الرجز « المضمرة » مستعملين «
وهي - نغميا - تتسق مع « مفاعيلن » أى تفعيلة « الطويل » .
(ب) فى استخدامه تفعيلة « الرجز » المقطوعة (متفعل) - فيما قبل بيت
البحترى المضمن - يتم توافق النغم بين « فعولن »، التى هى إحدى
تفعيلات « الطويل »، لتتسق نغميا مع « متفعل » .
(٢٨) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، القاهرة، ص ٢٠٧ .
(٢٩) رفعت سلام، ديوانه: إشرافات، ص ١٤ .
(٣٠) نفسه، ص ١٦ .
(٣١) نفسه، ص ١٨ .
(٣٢) نفسه، صفحات ٢٠ - ٥٨ - ١٧ - ١٦ .
(٣٣) نفسه، ص ٢٧ .
(٢٢) نفسه، ص ٢٩ .
(٢٣) نفسه، ص ٢٦ .
(٢٤) نفسه، ص ٤٣ .
(٢٥) جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٢٨ .
(٢٦) السحترى ديوانه، المجلد الثانى، ت . حسن كامل الصيرفى، ط ٢، دار
المعارف، ص ٧٤٤ .
(٢٧) أحمد عنتر، ديوانه: مأساة الوجه الثالث بغداد، ١٩٨٨، ص ٢٨ .
(أ) استخدم الشاعر جملة « فلم يخف » بدلا من « فهجته »، فى بيت
البحترى، وقد راعى الوزن نفسه متكتفا على أن تفعيلة « فلم يخف » على
وزن تفعيلة البحترى، (فهجته) : « مفاعيلن » ولكن مع مفارقة لا



خيط التراث فى نسيج

الشعر العربى الحديث

مدخل تناصى

عبد النبى اصطيف *

إلى محمد مصطفى بدرى

فإن بعضاً من هذه العلوم، كعلم النفس^(١) ومختلف علوم اللغة الحديثة أو ما يعرف باللغويات^(٢) له فى موضوعه (الإنسان) بالنسبة إلى علم النفس، واللغة الإنسانية بالنسبة إلى اللغويات من المسوغات ما يكفى للدفاع عن استلهاهم النقد الأدبى له فى مواجهة هذا الأخير للنص الأدبى. فمنتج النص الأدبى ومتلقيه ومحوره هو الإنسان الذى يعنى علم النفس بجوانب حياته الشعورية واللاشعورية، وأداة الأدب هى اللغة الإنسانية محط اهتمام علوم اللغة الحديثة. ومعنى هذا أن دارس الأدب لا يغادر ساحة الأدب عندما يستعين بعلم النفس فى دراسته جوانب العملية الأدبية؛ وهو لا يارح قيد أنملة عندما يقف نفسه على دراسة أدواته التى هى اللغة الطبيعية natural Language أو اللغة الإنسانية، ينظر إليها من موقع تحالف علوم اللغة الحديثة ويتبصر فى وجوهها ومستوياتها المتعددة.

ليس ثمة من يمارى اليوم فى الدين الكبير الذى طوقت به العلوم الإنسانية عنق النقد الأدبى، بخاصة فى هذا القرن الذى غدت فيه علوم مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، واللغويات الحديثة، مصدرًا لا ينضب للناقد الأدبى يستلهمه فى تطوير طرق مقارنته للنص الأدبى. وعلى الرغم من تفهم المرء رأى العديد من أتباع المنظور الداخلى intrinsic perspective للأدب فى أن هذا الاستلهاهم كان وبالاً على النص الأدبى نظرًا لما ينطوى عليه من تنكر لطبيعة الأدب بوصفه واحدًا من الفنون الجميلة، فإنه - من جهة أخرى - لا يمكنه إلا أن يعترف بأهمية الاستبصارات القيمة التى يسترها هذه العلوم فى فهم جوانب مختلفة من العملية الأدبية. وأكثر من هذا

* باحث وناقد، جامعة دمشق، سوريا.

« مهما كان المضمون الدلالي للنص، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة signifying practice يفترض مسبقاً وجود نصوص أخرى... وهذا معناه القول إن كل نص، ومنذ البداية، خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما»^(٥).

إن مقدرة الأديب تبدى أساساً في تشكيله من هذه النصوص، التي أتيج له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو - إذا ما شئنا استخدام لغة المجاز - حياكته من تلك الخيوط التي وفرها له تكوينه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام يصعب، إلا على القارئ المتمعن المدقق والخبير، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تستوعب، وتنقل، وتقبس، وتتجاوز في نفس الأديب، تتفاعل، لا على أنها أجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigsaw Puzzle، وإنما بوصفها أنظمة دلالة لها تماسكها ووحدتها. وهي لذلك تتصارع ويحاول كل منها أن يسود النصوص الأخرى، وتتزاوج مكونة النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد. فالنص الشعري، على سبيل المثال، نص ينتج «في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه»^(٦) على حد قول جوليا كريستيفا.

ولهذا، فإن النص في بنيته الإنشائية discursive structure هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص أو التناصات intertextualities التي تجرى فيه. والحقيقة أن للتناص الذي نقع عليه في دراستنا للنص الجديد محرراً مزدوجاً، كما يقول جوناثان كولر:

«فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهمية النصوص السابقة، ملحاً على أن فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له إلا لأن أشياء معينة كتبت مسبقاً. ولكن التناص بمقدار تركيزه على قابلية الفهم، على المعنى، يقودنا إلى النظر إلى النصوص السابقة على أنها إسهامات في نظام ترميزى Code يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة. وهكذا فإن التناص يغدو اسماً لصلة أثر ما بنصوص سابقة

والواقع أننا، مهما كان موقفنا من استلهاهم النقد الأدبي لهذه العلوم الإنسانية في عصرنا، لا يمكن إلا أن نقر بأن هذا الاستلهاهم أصبح حقيقة يصعب تجاهلها، خاصة وأنه أحدث تغييراً كبيراً في طبيعة تصوراتنا لمفاهيم كثيرة في العملية الأدبية مثل المؤلف، والقارئ، والنص، والقراءة، والتفسير وغيرها. وقد أدى هذا التغيير إلى تطورات مهمة في مختلف النشاطات الذهنية التي تنطوي عليها الممارسة النقدية من شرح وتحليل وتركيب وتفسير وموازنة وحكم وغير ذلك.

وإذا ما رغب المرء في التوقف عند مفهوم واحد من هذه المفاهيم هو النص^(٣)، فإنه يستطيع أن يتبين بسهولة مدى التأثير الجذري الذي خلفه استلهاهم اللغويات الحديثة وعلم النفس في فهمنا له من ناحية، وفي مقاربتنا له من ناحية أخرى. فالنص الأدبي الذي يمكن أن يكون جملة واحدة (كالمثل: على نفسها جنت براقش) ويمكن أن يمتد ليلبغ مجلدات عدة (كرواية «البحث عن الزمن الضائع La recherche du temps perdu» لما رسيل بروس، و«ثلاثية» نجيب محفوظ، و«مدن الملح» لعبد الرحمن منيف) لم يعد ينظر إليه اليوم على أنه مجرد تأليف لغوي يقوم به فرد موهوب ينتمى إلى جنس أدبي معين موروث أو مستلهم من التقاليد الأدبية الأخرى. إنه لم يعد يتألف، كما يقول رولان بارت، من:

«سطر من الكلمات تطلق معنى لاهوتياً أوحد (هو رسالة المؤلف - الإله)، وإنما هو فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة. إن النص نسيج من المقبوسات ناشئ عن ألف مصدر ثقافي»^(٤).

ولما كان النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما، الذي يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى أنشئت في هذه اللغة، فإنه يقوم أساساً على عملية إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له، التي خبرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي. والحقيقة أنه:

ألا يكون قارئاً عادياً، وسبب ذلك هو وعيه السامى بأداة فنه سواء أكان ذلك فى نصه أم فى نصوص الآخرين. ومعنى هذا أنه قبل أن ينتج نصه الخاص به يكون قد قرأ واستوعب وتمثل الكثير من النصوص السابقة التى تتجاوز وتتجاوز وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة فى نصه بعد أن تجاورت وتجاوزت وتصارعت وتفاعلت فى نفسه. والحقيقة أن المتأمل فى طبيعة صلة الكاتب العربى بأداة فنه يلاحظ أول ما يلاحظ أنها ليست بالنسبة إليه مجرد نظام لغوى يحكم إنتاج إنشائه الفردى parole، ويكفل لهذا الإنشاء الفردى الوصول إلى الآخرين وحسب، بل هى كذلك أداة للتفكير تنظمه بإجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقواعدها. وهى بالإضافة إلى هذا وذاك الأداة الأهم التى تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمستخدم هذه اللغة. إنها أداة التواصل الأكثر جدوى مع هذه الثقافة. فالفرد إذ يكتسب لغته الأم ويستوعب نظامها بعوامل مختلفة، يستوعب جوانب كثيرة من هذه الثقافة المدونة بهذه اللغة، لأنه من الناحية العملية يكتسبها ممارسة، ويواجهها نصوصاً أدبية وغير أدبية من مختلف العصور يطلع عليها فى مختلف مراحل تكوينه اللغوى والأدبى والفكرى والثقافى. وهكذا فإن الموروث الثقافى للأدب العربى الحديث (الذى يشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف، والشعر العربى من الجاهلية حتى يومنا هذا، والتاريخ العربى، والقصص، والفكر فى مختلف تجلياته وغير ذلك مما يتواصل معه سماعاً أو قراءة، ويأخذه مشافهة أو كتابة) يتسرب من حيث لا يدرك عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ليتجلى فيما بعد فى إنشائه الفردى، فى نصه الذى ينشئه^(١١) - هذا النص الذى هو فى نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة فى نفسه.

إن متتبع نصوص الشعر العربى الحديث، على سبيل المثال، منذ فترة ما يسمى بالإحياء^(١٢) أو فترة الكلاسيكية الحديثة، يلاحظ بسهولة خيط الموروث الثقافى العربى واضحاً فيه. يلاحظه فى النماذج الكلاسيكية التى حاكها شعراء فترة

محددة أقل من كونه تسمية لمشاركة الأثر فى الفسحة الإنشائية discursive space لثقافة ما: أى للصلة ما بين نص ما واللغات المختلفة أو الممارسات الدلالية لثقافة ما، وصلته بتلك النصوص التى تفصح له عن إمكانات تلك الثقافة^(٧).

وبسبب تركيز التناص على دراسة النصوص السابقة للنص الجديد بوصفها إسهامات فى نظام ترميزى يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة، فإن الدراسة التناصية ليست كما يؤكد كولر:

«نفتحاً للمصادر والمؤثرات كما تتصور تقليدياً إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الإنشائية المغفلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التى تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة»^(٨).

وهكذا، فإنه ما دام النص، أى نص، فى بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه، قطعة موزاييك من المقبوسات، استيعاباً وتحولاً لنص آخر، أو لنصوص أخرى^(٩)، فإن الطريقة الأكثر جدوى - فيما يبدو لصاحب هذه السطور - فى دراسته هى فك هذه البنية - النسيج، وإعادة بنائها إلى مكوناتها الأولى، وتبيين الطريقة التى تمت من خلالها عملية إنتاج الممارسة الدالة الجديدة.

إن النص الأدبى العربى الحديث، والشعرى منه بوجه خاص، نص أسهمت فى تشكيله مكونات ثلاثة (هى الأنا، والآخر، والعالم). لقد حاك نسيج هذا النص خيطان اثنان (هما خيط التراث العربى، وخيط تراث الآخر the other) يسرهما للكاتب العربى وحدد طريقة تضافهما وصور علاقتهما المتبادلة العالم^(١٠) الذى أُنجب هذا النص. ولذا فإن على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين ويتبين دور كل منهما فى تشكيل البنية الإنشائية للنص الأدبى العربى الحديث؛ هذه البنية التى خلقها التناص، ويسرها عالم منتج.

لنتذكر، بادئ ذى بدء، أن منتج النص الأدبى العربى الحديث هو قارئ قبل أن يكون كاتباً. والغالب فى الكاتب

وفي بيته الآخر:

هذا عتابك، غير أنى مخطئ
أيرام ساعد في هوى حسناء
الذى يشى بحضور بيت المتنبي:

هذا عتابك إلا أنه مقفة
قد ضُمن الدر إلا أنه كلم
وفي قوله:

ولقد ذكرتك والنهار مودع
والقلب بين مهابة ورجاء
الذى يتناص مع قول عنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
منى وبيض الهند تقطر من دمي

والواقع أن هذه الإشارات وغيرها جديرة بدراسة تناصية خاصة لأنها تعكس صورة شائقة من صور تفاعل النصوص العربية الكلاسيكية مع نص شعري حديث هو نص مطران. وهناك بالإضافة إلى هذه الإشارات وجوه أخرى أفاد مطران من خلالها من الموروث الثقافي العربي عامة، والشعري منه بشكل خاص، إذ كانت الثورة على الأنموذج الكلاسيكي مازالت في بدايتها، وكانت هيمنة هذا الأنموذج أقوى وأشمل وأرسخ من أن يستطيع التحرر منها تماماً.

ولما كانت الرومنتيكية العربية المستلهمة من الرومنتيكية الأوروبية انعكاساً للرغبة في التخلص من قيود الماضي والولوج إلى العالم المتحمدين الحديث^(١٤)، فمن الطبيعي أن يكون خيط التراث العربي خفراً في نسيج الشعر العربي الرومنتيكي الذي حفل أساساً بخيط تراث الآخر، وهو في هذه الحالة الشعر الرومنتيكي الأوروبي.

وبمجرد تجاوز هذه الفترة إلى ما تلاها من فترة الانقلاب على النزعة الرومنتيكية، يجد المرء نفسه من جديد أمام وضوح خيط التراث حتى لدى شاعر حديث كان له إسهامه الذي لا ينكر في فتح بوابة الشعر الجديد كبدر شاكر السياب.

الإحياء ضمناً، أو عارضوها صراحة. ويلاحظه كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث في شعر رواد الرومنتيكية، وتوظيفات متنوعة في شعر ما بعد الرومنتيكية وخاصة فيما يسمى تجاوزاً بالشعر الحر، أو شعر التفعيلة في النصف الثاني من هذا القرن.

وإذا ما كان المرء في غنى عن التمثيل للشعر العربي الكلاسيكي المحدث لأن خيط الموروث فيه أوضح من أن يمثل عليه، فإن إشارات موجزة إلى نماذج من شعر الفترات اللاحقة ربما تفي بغرض بيان أهمية هذا الخيط أو المكون في النص الشعري العربي الحديث.

فالقارئ، مثلاً، لقصيدة «المساء»^(١٣) لكبير رواد الرومانتيكية خليل مطران يلاحظ خيط هذا التراث من خلال مجموعة من الإشارات الضمنية للتراث الشعري العربي منذ العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الثاني. فبيتا مطران:

عمرين فيك أضعت لو أنصفتني

لم يجدرنا بتأسفى وبكائى

عمر الفتى الفانى وعمر مخلد

ببيانه، لولاك فى الاحياء

يدنان بما ينطويان عليه من معان ودلالات لبيت المتنبي:

ذكر الفتى عمره الثانى، وحاجته

ما فاته، وفضول العيش أشغال

الذى يترّ بسبقه لبيتى مطران إنتاج المعنى الذى يحمله. والشأن نفسه يتكرر في بيته:

فغدوت لم أنعم كذى جهل ولم

أغنم كذى عقل ضمان بقاء

الذى يتناص بشكل واضح مع قول المتنبي:

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله

وأخو الشقاوة فى الجهالة ينعم

والواقع أن دارس نص^(١٥) السياب الشعري يقع في قصائده على صور متنوعة للتناص متفاوت بين:

(أ) استحضار نص شعري محدد والصدور عنه في النص الشعري المنتج كما نجد في قصائده «شهداء الحرية»^(١٦) التي تعود لعام ١٩٤٢، و«بورسعيد»^(١٧)، التي تعود لعام ١٩٥٦، و«شعاع الذكرى»^(١٨) التي نشرت للمرة الأولى في ديوانه الصادر عن دار العودة عام ١٩٧٤، مع أنها تعود لفترة مبكرة من نتاجه الشعري.

فالقارئ لنص قصيدته الأولى يلاحظ بسهولة حضور قصيدة بشار بن برد المشهورة «جفا وده» فيه، ومزاحمتها له في ذهن القارئ ونفسه؛ وكذا الشأن في نص قصيدته الثانية الذي تبدي فيه ملامح عدة نصوص شعرية تراثية أهمها قصيدة أبي تمام في فتح عمورية؛ أما نص قصيدته الثالثة فيقع فيه المرء على نص شعري قريب العهد نسبياً (ولكنه وثيق الصلة بالموروث الشعري العربي، ويكاد يكون جزءاً أساسياً من متن الشعر العربي الذي يتداوله الشعراء العرب المحدثون عادة في فترة تدريسهم الأولى) هو نص قصيدة «المساء» لخليل مطران التي تقدمت الإشارة إليها.

(ب) اقتباس شطر شهير من نص شعري قديم وإدخاله في تفاعل نصي جديد كما نجد في قصيدة «المبغى» التي كتبت قبل ثورة عام ١٩٥٨ والتي نقرأ فيها:

«عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر»^(١٩).

(ج) اقتباس أنشودة شعبية ذات مسحة طقسية معينة، وترك نظام دلالتها الخاصة بها يتجاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحو يترك بصماته واضحة على النص الجديد، كما نجد في قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي» المشهورة التي تعود إلى عام ١٩٦٣ والتي نقرأ فيها:

«يا مطراً يا حلبي
عبر بنات الجلبي
يا مطراً يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطراً من ذهب»^(٢٠)

(د) إقامة تناص رائع بين قصيدة قصيرة بكاملها ونص قرآني محدد كما نجد في قصيدته «لأني غريب» التي تعود لعام ١٩٦٢. والحقيقة أن هذا التناص المهم جدير بوقفه قصيرة تتوضح من خلالها أهمية خيط الموروث في نسج الشعر العربي الحديث. يقول السياب في قصيدته:

«لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأنى هنا في اشتياق
إليه، إليها، أنادي عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأنني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي،
وأما هزرت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجاراً
حجاراً وما من ثمار،
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب
حجار يندي بعض الدم
حجاراً ندائي، وصخر فمي
ورجلای ریح تجوب القفار»^(٢١).

وكما يمكن أن يلاحظ قارئ القصيدة فإنها تبدأ من لحظة القطيعة المادية والنفسية التي تشمل الوطن والحببية وتنامي، بعد تفاعلاتها المختلفة في نفس الشاعر، وتتمدد في كل الاتجاهات لتأتى على عالم الشاعر بمن فيه وما فيه وتحوّله إلى حجارة هي تجسيد لذروة هذه القطيعة.

ثمة، في البداية، انقطاع عن الآخر (وطناً وحببية)، وشعور عميق بالغربة لدى الشاعر عمن حوله وما حوله بسبب وجود هذه المسافة المادية (كان في بيروت للاستشفاء)^(٢٢) والنفسية بينه وبين الآخر الذي يجهد للتواصل معه. وإذا يكثف المرض غربته، وبالتالي شعوره بالعجز

والضعف والحاجة إلى الآخر، يذوب حيناً نحوه، ويتجمع هذا الحنين في بؤرة تصدر عنها هذه الصرخة الضاربة:

«أنادي: عراق»

ولكن ما حصيلة هذا التمدد باتجاه الآخر وذاك النداء الحار له؟ إنها النحيب، رجع الموت. وهكذا يزداد شعور السياب بالقطيعة عمقاً واتساعاً، وتلفعه مأساوية جديدة تضاف إلى مأساوية الموقف الأساسي (تزامن الغربة والمرض)، خاصة أن بعد الآخر (الوطن) لا يد للسياب فيه - فيما يزعم - فالعراق هو البعيد، وليس الشاعر الذي قصد بيروت طلباً للشفاء.

إن هذا الشعور بالقطيعة مع الآخر (وثناً وحبية)، واستحالة التواصل؛ معه بسبب الموت الذي يسقطه الشاعر على الآخر، يضعان الشاعر في موقف يشبه إلى حد كبير موقف السيدة مريم عليها السلام التي تدرجت قطيعتها مع الآخر ونعمتت واتسعت على نحو مماثل.

ولنقرأ ما ورد من آيات كريمة بشأنها. يقول الله عز وجل:

«واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقياً* فاتخذت من دونهم حجاباً، فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً* قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقياً، قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكياً* قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسنى بشر ولم أك بغياً* قال كذلك قال ربك هو على هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا، وكان أمراً مقضياً* فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً* فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً* فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريباً* وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً، فكلى واشربى وقرى عينا*» (٢٣).

وكما يتبين من قراءة الآيات المتقدمة، فإن نقاط التشابه في الموقفين لا تقتصر على الانقطاع عن الآخر -

ذاك الانقطاع المتكثف تدريجياً (السيدة مريم عليها السلام تنتبذ من أهلها مكاناً شرقياً، وتتخذ من دونهم حجاباً، ثم تنتبذ بعد حملها بجنيها مكاناً قصياً، والسياب منقطع عن الوطن والحبية لغرفته، ومنقطع عنهما بضعفه وعجزه لمرضه) بل تشمل حضور الموت (السيدة مريم عليها السلام تتناهى لنفسها، وهو شفاء دائها الوحيد، والسياب يضرع إلى عالم من ردى لا يجيب حنينه إليه، وهو إلى جانب ذلك مسكون في مرضه بشبح الموت الذى يلوح فى الأفق القريب). وأهم من ذلك كله مأساوية الموقف نتيجة تعمق الشعور بالحاجة إلى الآخر من ناحية وإدراك أن التواصل معه أمر شبه مستحيل من ناحية أخرى بسبب طبيعة الظرف الخاص بكليهما (البعد الفاصل بين بيروت وبغداد لدى السياب المريض العاجز، والحمل غير المهود الذى لا سبيل إلى تفسيره للأخريين هو عقبة التواصل معهم لدى السيدة مريم عليها السلام).

مهما كان الأمر، فإن معاناة السيدة مريم يمكن أن تنتهى بعض وجوها من جانب، وتستمر وجوها الأخرى من جانب ثان. فولادة السيد المسيح عليه السلام قد تنهى معاناتها الجسدية وتحمل لها بعض العزاء من ناحية، ولكنه ما بقى حياً سيبقى تجسيدا لخطيئتها الكبرى فى عين الآخر الذى يأخذها بظاهر أمرها. ووضع كهذا يستدعى الرحمة بالطبع من الله عز وجل الرحمن الرحيم. وهكذا ناداها مناد «من تحتها ألا تحزنى، قد جعل ربك تحتك سريباً، وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً، فكلى واشربى وقرى عينا». لقد كان هز جذع النخلة بداية النهاية فى معاناة السيدة مريم، ومنعطف التحول فى مصيرها، كان الإذن بمعجزات عدة حملت فى طياتها خيراً عميماً للسيدة مريم ولوليدها، عليهما السلام، ولقومه، وللإنسانية.

ولحظة حضور الموت العائد من التمدد حيناً نحو الآخر، متزامنة مع لحظة الموت الوشيك الوقوع نتيجة الوضع الفيزيولوجى والنفسى للشاعر، جعلت السياب يفكر لاشعورياً بحركة مشابهة تأذن بسلسلة من المعجزات تبدل مصيره، ومصير من يحب، ومصير ما يحب. ولأن يأسه أعظم، وأوسع، وأشمل، من يأس السيدة مريم (فهو لا يتوقع وليداً، وليس ثمة من عزاء مرتقب) نراه يفزع إلى غصون هزها سيكون أسهل على الضعيف، وثمرها أقرب متناولاً لليئاس

انعطافاً حاداً هياً له بالموقف الذى خلقه بإحكام الصانع الخبير. وهكذا كان تنامى القصيدة، على هذا النحو المبين جداً لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآنى، جد حتمى، فرضه منطق القصيدة.

ونص السياب ليس النص العربى الأدبى الحديث الوحيد الذى نستطيع أن نميز فيه خيط الموروث. فنحن نلاحظ كذلك فى نصوص أخرى شعرية ونثرية؛ نلاحظه لدى أدونيس، ومحمود درويش وغيرهما من الشعراء، ونلاحظه كذلك لدى روائيين ومؤلفين مسرحيين وقصاص ومقاليين وكتاب سيرة وسيرة ذاتية. وحسب المرء أن يشير إلى بعض الأمثلة على نحو برقى حتى يؤكد أهمية هذا الخيط فى نسج النص الأدبى العربى الحديث.

فهذا أدونيس فى واحدة من أخريات قصائده يقيم علاقات تناص معينة مع النص القرآنى فيكتب فى الأغنية الثانية الموسومة بـ «أغنية إلى هذا الزمان» من قصيدته المطولة «أغنيات إلى السيد الجنوب»^(٢٤):

أحمد، مريم، كريم

قرأوا ما يقول المكان وما يكتب المستحيل

وأثوا للنخيل يهزون جذع النخيل

رطب يابس،

والمكان

فى الجنوب شمال، فى الشمال جنوب

والمكان كما خيلوا -

خيلوا أنه الساق والجذع، واستشرفوا رياحاً

من جديد تلقح هذا الزمان»^(٢٥).

ويكتب فى الأغنية الثانية عشرة المعنونة بـ «أغنية إلى

اللغات» من القصيدة نفسها:

«كل تلك اللغات - الشظايا، خمائر

للمدن المقبلة

غيروا بنية الاسم والفعل والحرف، قولوا

لم يعد بيننا حجاب

لم تعد بيننا سدود

واشروحا صدركم

بالفواتح من سور الرغبة

وجناتها المقلدة»^(٢٦).

المفرق فى يأسه. وهكذا جاء النداء من داخله، وامتدت يده لهُز الغصون طمعاً فى الرطب الجنى - أى ثمر جنى، فى أن يأكل ويشرب ليقوى، وفى أن يقر عيناً ليستعيد تماسك لبه من جديد، ريشما تتوالى المعجزات التى تنتشل، وتنتشل حبيته، وتنتشل وطنه.

ولكن ماذا كانت الحصلة؟

إنها لم تكن غير الردى، وليس هناك سوى الحجارة؛ الثمار حجارة، والعيون حجارة، والهواء الرطب حجارة، ونداؤه حجارة، وفمه حجارة. إن هز الغصون لم يكن، كما كان الشاعر يرجو، بداية نهاية معاناة الشاعر، بل بداية تنامى القطيعة التى فى نفسه، زحفها فى جميع الاتجاهات، واحتوائها لعالمه الذى يعصف به الموت من أطرافه كلها، ويأتى عليه فى النهاية. وحتى الدم الذى يندى الحجارة، والذي يمكن أن يكون آية وجود حياة ما، يصبح آية إراقتها. إن تنامى القطيعة يتخذ لبوس تحجر الكون التدريجى الذى لا يملك الشاعر إلا أن يفر منه. ولكن أين المفر؟

وهكذا، يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه فى مواجهة نصين يؤكد كل منهما الآخر وينفيه فى آن. فعلى الرغم من أن نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآنى فيه، فإنه فى النهاية ينفيه. وكذا الشأن فى النص القرآنى الذى يؤكد حضور نص القصيدة بوضعه خلفية تتحرك مقابلها أمامية النص السيابى من جهة، وينفيه من جهة أخرى لأنه يقيم معه فى النهاية علاقة تناقض حاد، لا سبيل إلى حلها.

لقد استطاع السياب أن يوظف النص القرآنى الذى يشكل جزءاً أساسياً من المخزون الثقافي الجمعى للقارئ العربى ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن فى اتجاه مخالف تماماً لتوقعات القارئ؛ أى أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مشير. فهو من ناحية حطم رتابة الصورة المألوفة، وشحنها، من ناحية أخرى، ومن خلال علاقات التناص الجديدة التى أقامها فى قصيدته، بطاقة تعبيرية هائلة - لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد فى اتجاه معاكس تماماً لمساراته الممكنة فى آفاق توقعات القارئ.

وبعبارة أخرى، لقد راكم السياب باستحضاره للنص القرآنى، جملة من التوقعات، ثم ما لبث أن انعطف بها

يضرب الماء بيديه ورجليه بحركات جنونية، ثم صاح بذعر: «إني أغرق».

فظل محمد وسليم يراقبانه وهما متجمدان في مكانهما بينما كان عدنان بغوص تارة ويطفو تارة أخرى، ولا يكف عن الصياح مستجداً، وحمله ماء النهر بعيداً وهو يقاوم ويولول.

وساد الصمت شيئاً فشيئاً، وعندئذ ارتدى محمد وسليم ثيابهما دون أن يتبادلا كلمة أو نظرة. ثم انحنى سليم، وحمل ثياب عدنان، وقذف بها إلى ماء النهر، ثم انطلق الاثنان يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة مبتعدين عن النهر^(٢٩).

وكذا الشأن في قصة سليمان عليه السلام والهدهد التي يتخذها وليد إخلاصي إطاراً لعمله السردى الأخير (حكايات الهدهد)^(٣٠) الذي يقدم فيه سليمان المدرس الغريب الأطوار، الوحيد في حي تلفة مسحة غموض أسر، يقتحم عليه عزله طائر الهدهد، شهرزاد جديدة تحمل من خلال حكاياتها الجديدة حكمة تعليمها موضوعات الساعة التي تروق القارئ وسليمان ومجتمع الحي الذي يقيم به.

وإذا كانت علاقات الناص في النصوص الشعرية والثرية الآنف الذكر علاقات أحادية أو مزدوجة، فإن رواية إميل حبیبی المعنونة بـ (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبى النحس المشائل)^(٣١) تقدم للقارئ علاقات تناص متعددة من جهة، ومتنوعة من جهة أخرى، وممتدة زمانياً قرونًا عدة من جهة ثالثة. فأما تعددها فأمر تسهل ملاحظته، إذ لا يكاد يخلو فصل من نص تراثي أو أكثر محدد المصدر، بل حتى مشار إليه في هامش الصفحة المعنية مع بعض الشرح أحياناً، مما يشير إلى أن عملية التناص في هذه الأمثلة^(٣٢) على الأقل عملية مقصودة وواعية وهادفة، هذا إذا استثنينا علاقات التناص غير المحددة صراحة، أو المشار إليها في هامش النص. وأما عن تنوعها فإنها تشمل الشعر العربي الدنيوي والديني (أمر القيس، السليك بن السلكة، أبا نواس، المتنبي، سمحى الدين بن عربي)، وكتب الرحلات (ابن جبير)، والحكايات (الجاحظ، ألف ليلة وليلة)، وأقوال الصحابة والخلفاء (على ابن أبى طالب كرم الله وجهه)، والقصص التاريخي (قطر ويبرس). وأما عن امتدادها زمنياً فأمر يتضح من الأمثلة الآنف الذكر. ولا شك أن صور التناص هذه جديرة بدراسة

وهذا محمود درويش يستخدم قصة يوسف عليه السلام استعارة موسعة أو Allegory في قصيدته «أنا يوسف يا أبى»:

أنا يوسف يا أبى. يا أبى إخوتى لا يحبوننى، لا يريدوننى بينهم يا أبى. يعتدون على ويرموننى بالحصى والكلام. يريدوننى أن أموت لكى يمدحونى. وهم أوصدوا باب بيتك دونى. وهم طردونى من الحقل. هم سسموا عنبى يا أبى وهم حطموا لعبى يا أبى. حين مر النسيم ولاعب شعرى غاروا وثاروا على وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبى؟ الفراشات حطت على كتفى ومالت على السنابل، والطير حلق فوق يدي فماذا فعلت أنا يا أبى ولماذا أنا؟ أنت سميتنى يوسفًا، وهم أوقعونى فى الجب، واتهموا الذئب: والذئب أرحم من إخوتى.. أبت! هل جنيت على أحد عندما قلت لى: رأيت أحد عشر كوكبًا، والشمس والقمر، رأيتم لى ساجدين^(٣٣).

ويبدو أن قصة يوسف تحمل سحرًا خاصًا للأديب العربى الحديث، فزكريا تامر كاتب القصة القصيرة المحيز يقدم لنا، قبل درويش بزمن طويل، تنويعته الخاصة به من قصة يوسف فى قصته القصيرة المعروفة «يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك»^(٣٤)؛ حيث يقود الصبيان محمود وسليم جارهما عدنان إلى حتفه بإغرائه على السباحة فى مياه النهر على الرغم من عدم معرفته السباحة بدافع النعمة على الفارق الطبيعى بين أسرتيهما من جهة وأسرته من جهة أخرى:

«قال سليم لمحمد: «اتركه. إني أقول لك إنه بنت فلا تصدق»

وخلع عدنان ثيابه، ودنا من النهر متوجسًا، فصفت محمد وسليم، وصاح محمد: «هيا يا بطل.. أرنا شجاعتك».

فقال سليم لمحمد: «أتراهن أنه لن يجروا على غمس أصابع قدميه فى الماء؟».

وفجأة قذف عدنان بجسده إلى النهر، وراح

مستقلة (هي قيد الإنجاز) يتبين المرء من خلالها مدى إسهام نص التراث في تشكيل نصوص الأدب العربي الحديث وصياغة دلالاتها.

ترى هل ثمة من حاجة إلى أمثلة أخرى من النص المسرحي العربي الحديث وآثار الحكيم^(٣٣) عملاق المسرح العربي من جهة، وسعد الله ونوس^(٣٤) الباحث عن شكل جديد له يكون في آن معاً عربياً ومعاصراً من جهة ثانية أكثر من أن تستغرق بإشارة برقية كهذه؟

وهل هناك ضرورة للإشارة إلى شواهد من النص السيري بشقيه السيري والسيري الذاتي، أو النص المقالي، وسير على الجارم وعادل الغضبان وعيسى بلاطة وسواهم. والسير الذاتية لطلح حسين وأحمد أمين ونعيمة وغيرهم، ومقالات الكثيرين من الكتاب العرب المحدثين في شتى أقطار الوطن العربي تقدم نماذج لا تحصى؟

وعلى أي حال لندع داخلياً بالانتماء، خارجياً بالثقافة والتدريب والتخصص الأكاديمي، هو إدوارد سعيد، يختم هذا الحديث عن خيط الموروث وأهميته في سيرة طلح حسين الذاتية التي طالما خلّبت ألباب القراء العرب والأجانب، وخاصة الجزء الأول منها.

يشير إدوارد سعيد إلى - قسمة - لافتة للنظر في (الأيام) وهي أن كل واقعة طفولة يسردها المؤلف متصلة على نحو من الأنحاء بالقرآن ليس بوصفه كتاباً مذهبياً وإنما بوصفه حضوراً أو حقيقة من حقائق الحياة اليومية، فيكتب:

«وهكذا فإن طموح الصبي الأعظم هو حفظ القرآن عن ظهر قلب، وأبوه سعيد عندما يتلوه

الهوامش :

- (١) من أجل الاطلاع على تفصيلات حول استلهام النقد الأدبي لنعم النفس انظر: عبد النبي اصطياف، «المنهج النفسي في الدراسة الأدبية»، المعرفة (دمشق)، السنة العادية والثلاثون، العدد ٣٥٠، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٢، ص ٦١ - ٨٥.

جيداً وغاضب عندما لا يفعل ذلك، وأصدقائه جميعاً هم زملاء متعلمون، وهكذا. إن أسلوب سرد الكتاب لا يشبه العربية القرآنية، ولذا فليس ثمة قضية محاكاة، وبالتالي قضية إضافة كما في التراث المسيحي.

إن انطباع المرء بالأخرى هو أن الحياة تتوسط بالقرآن، وتشكل به؛ إن إشارة، أو حادثة، أو شعوراً في حياة الصبي يرد حتماً (وبطريقة شائقة دائماً) إلى صلة بالقرآن. وبكلمات أخرى ليس ثمة من فعل يستطيع أن يغادر القرآن، بل إن كل فعل يؤكد الحضور التام لتوّه للقرآن، وبالتالي للوجود الإنساني^(٣٥).

وهكذا، يتبين بكل وضوح أن خيط التراث العربي خيط بارز ومهم في نسج النص الأدبي العربي الحديث، وأنه مكون أصيل من مكوناته، وأن السبيل الأمثل لدراسة طبيعة هذا المكون وصلته بالكل الذي يشكله هذا النص ربما كان التحليل التناصلي الذي يدرس تفاعل النصوص السابقة في النص الجديد بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاوز وتتصارع فيه لتكون في نهاية المطاف ممارسة دالة جديدة تنطوي على معان ودلالات ما كان لها أن تنطوي عليها لولا تلك النصوص السابقة. ذلك أننا نعيش فيما يبدو في عالم النصوص التي يخيل للمرء أحياناً أنها بتحولاتها الدائبة تصنع عالم الإنسان الذي تتخذه لساناً يفصح عما تريده؛ في حين إنه يخيل إليه في الوقت نفسه أنه يتخذها لسان صدق يعبر عما بداخله نفساً وعقلاً. ولكن من / ماذا كان في البدء؟

- (٢) من أجل الاطلاع على تفصيلات تتصل باستلهام النقد الأدبي للغويات الحديثة انظر: عبد النبي اصطياف، «بين اللغويات والنقد الأدبي: ١ - في البحث عن قاعدة»، الفكر العربي (بيروت)، السنة العاشرة، العدد الخامس والخمسون، كانون الثاني - شباط، ١٩٨٩، ص ٨٤ - ٩١.

- هناك أعلى من الطاغوت فانصبي ما ذل غير الصفا - للشار - والنخب
(١٨) انظر: نص القصيدة في المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ١٩٩ - ٣٠٢، ومطلعها:
- يبحث الهم لي شحوب المساء ويشير الدفين من رجائي
(١٩) انظر: المصدر السابق، المجلد الأول، ص (٤٥٠).
- (٢٠) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص ٥٩٩.
- (٢١) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص ص (١٩٦ - ١٩٥).
- (٢٢) للاطلاع على ظروف كتابة هذه القصيدة انظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط ١ (دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩)، ط ٢، بيروت، ١٩٧٢، ص ص (٢٤٥ - ٢٦٧)، عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط ١ (دار النهار، بيروت، ١٩٧١)، ط ٣، بيروت، ١٩٨١، ص ص (١٣١ - ١٣٦)، عبد الكريم حسن، الموضوعية البيئية: دراسة في شعر السياب، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣)، ص ص (٣٨٤ - ٣٨٦).
- (٢٣) القرآن الكريم، سورة مريم، الآيات (١٦ - ٢٦).
- (٢٤) انظر: أدونيس، كتاب التحصار، (دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥)، ص ص (١٥٩ - ١٨١).
- (٢٥) انظر: أدونيس، المصدر السابق، ص (١٦٢).
- (٢٦) نفسه، ص (١٧٠).
- (٢٧) انظر: محمود درويش، ورد أقل، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦)، ص (٧٧).
- (٢٨) انظر: زكريا تامر، النمر في اليوم العاشر، ط ٢ (دار الآداب، بيروت، تموز ١٩٨١)، ص ص (٢٠ - ٢٨).
- (٢٩) انظر: زكريا تامر، المصدر نفسه، ص (٢٨).
- (٣٠) انظر: وليد إخلاصي، حكايات الهدهد، (مؤسسة فكر للأبحاث والنشر، بيروت، ١٩٨٤).
- (٣١) انظر: إميل حبيبي، سداية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ط ٢ (منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، دمشق، ١٩٨٤)، ص ص (٥٥ - ١٩٨).
- (٣٢) انظر: إميل حبيبي، المصدر السابق، الصفحات (٨٦، ٨٥، ٨٢، ٦٠، ١٤٦، ٩٨، ٩٠، ١٠٤، ١١٦، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٤٣، ١٤٦، ١٥٢، ١٧٩).
- (٣٣) انظر: بشكل خاص مسرحية أهل الكهف.
- (٣٤) انظر: سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، (دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨)، ص ص (١١٨ - ١٢١).
- (٣٥) انظر: Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1978), p. 28.
- وانظر أيضاً: كتاب محمد شاهين Mohammad Shaheen, *The Modern Arabic short story: Shahrazad Returns*. (Macmillan, London, 1989).
- الذي يبين فيه مؤلفه، من خلال دراسة متأنية لمجموعة متميزة من القصص القصيرة العربية الحديثة، كيف أن متخللات motifs مثل السندباد وشهزاد وأبي زيد والناظر حسن تشكل أساس بنية القصص المدروسة - الأمر الذي ينفي عنها زعم البعض في أنها مجرد محاكاة للآثار الأدبية الأوروبية.
- وبين النغمات والنقد الأدبي: ٢ - سبل استلهاهم، الفكر العربي (بيروت)، السنة الحادية عشرة، العدد الواحد والستون، تموز - أيلول، ١٩٩٠، ص ص (٦٢ - ٦٨).
- (٣) انظر: حول مفهوم النص: عبد النبي اصطيف، مكونات النص الأدبي العربي الحديث: في مفهوم النص، الناقد (لندن)، العدد الرابع والعشرون، حزيران (يونيو)، ١٩٩٠، ص ص (٣١ - ٣٣).
- (٤) انظر: Roland Barthes, *The Rustle of Language*, Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford, 1986), pp. 52-3.
- (٥) انظر: Julia Kristeva, *La Révolution du Langage poétique* (Seuil, Paris, 1974), pp. 388, 9 cited by Jonathan Culler.
- The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Routledge & Kegan Paul, London, 1981), p. 105.
- (٦) انظر: Julia Kristeva, *Semiotiké* (Paris, Seuil, 1969), p. 257, cited by Jonathan Culler, *ibid*, p. 107.
- (٧) انظر: جوناثان كولر، المرجع السابق، ص (١٠٣).
- (٨) نفسه، ص (١٠٣).
- (٩) Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, Edited by Toril Moi (Basil Blackwell, Oxford, 1986), p. 37.
- (١٠) بالتمني الذي حدده إدوارد سعيد في كتابه *The World, the Text and the Critic* (Harvard University Press, Cambridge Ma., 1983).
- (١١) انظر: عبد النبي اصطيف، الشعر العربي الحديث والتراث: القرآن الكريم - دراسة في التناسخ، التراث العربي (دمشق)، العددان (٢٥ - ٢٦)، تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٦ - كانون الثاني / يناير ١٩٨٧، ص (٩٨).
- (١٢) انظر: إبراهيم السعائين، مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، (دار الأندلس، بيروت، د.ت).
- (١٣) انظر: نص القصيدة في: ميشال حجا، خليل مطران: باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث (دار المسيرة، بيروت، ١٩٨١)، ص ص (٢٧٦ - ٢٧٨).
- (١٤) انظر: محمد مصطفى بدوي، الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة، عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٩، العدد ٣، أكتوبر - ديسمبر، ١٩٨٨، ص (٩٦).
- (١٥) انظر: ديوان بدر شاكر السياب، مجلدان، (دار العودة، بيروت، ١٩٧١).
- (١٦) انظر: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ص (١٠٨ - ١١١)، ومطلع القصيدة:
- شهد الملا لن بسم اللوم ناديه وليس يرى ياكبه من قد بعثه.
- (١٧) انظر: نص القصيدة في المصدر السابق، المجلد الأول، ص ص (٤٩٢ - ٥٠٨)، ومطلعها:
- يا حاصد النار من أشلاء قتلتنا منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا وهي تخرج شعر الشطرين بشعر التفعيلة، والقسم الثالث منها يتهج نهج الشطرين ومطلعها:

الكتابة الشعرية والتراث:

مكانية القصيدتين القديمة والحديثة

ريتا عوض*

إن العلاقة بين الكتابة والتراث مسألة يطرحها كل عمل فني يتم إبداعه. لكن هذه المسألة تبرز أكثر ما تبرز في الفترات التي تشهد انطلاق اتجاهات أو مذاهب فنية تبدو مغايرة لما هو سائد. ولا تشكل هذه العلاقة قضية في عصور يسودها الشعور بالانسجام والاستمرارية؛ لأن المبدعين فيها لا يواجهون صعوبة في تحديد تلك العلاقة. وقد برزت هذه المسألة في تراثنا العربي وعرفت في مطلع العصر العباسي باسم الصراع بين القدماء والمحدثين، وأفرد جانب كبير من التراث النقدي العربي لما سمي بالسرفقات الشعرية، وبحث النقاد قضية المعاني المتكررة في الشعر ومسألة سبق إليها.

وفي الغرب، طرحت مسألة المعاصرة والتراث مع بدايات عصر التنوير في أوروبا، وكانت الاستجابة هي العودة إلى استلهام الموروث ومحاكاة الأعمال الفنية والأدبية الكبرى في التراث الإغريقي. لكن هذه المسألة لم تتخذ أبعادها الحقيقية إلا بانطلاق الحركة الرومنتيكية في أواخر القرن الثامن عشر.

ليس غريباً أن يعاد طرح مسألة الكتابة والتراث التي يتصل النقاش حولها بين الكتاب العرب منذ ما يزيد عن نصف قرن، طالما أننا لم نصل فيها بعد إلى تغليب قناعة معينة. ولعل من أسباب ذلك تقصير البعض عن إدراك ما تنطوي عليه هذه القضية من أبعاد فلسفية وحضارية عميقة ومتعددة الوجوه، واختلاط المفاهيم والمبادئ التي ينطوي عليها هذا الموضوع الكبير عند البعض الآخر. فظلت المسألة، بوجه عام، تراوح في مكانها، مخلفة أحياناً مزيداً من الغموض والالتباس. وليس القصد هو الإيحاء بوجود قول فصل في هذه المسألة، فالأمور الفكرية ليست حقائق مطلقة ولا معادلات رياضية، لكنها - بالرغم من ذلك - تسير في اتجاهات محددة منسجمة مع روح العصر الذي تظهر فيه. وقد كان للعصر الحديث وفلسفة الحدائث موقفها المنسجم في مسألة المعاصرة والتراث.

* باحة لبنانية.

عليها النقد الأدبي المرتبط بالحركة الرومنتيكية، لاعتقاده بأن المرحلة الرومنتيكية في الشعر الغربي قد انتهت لكن مبادئها ظلت مستمرة في النقد الأدبي. يرى هيوم أن الاتجاهين الرومنتيكي والكلاسيكي يقومان على مبادئ حضارية متناقضة. فأساس الرومانتيكية هو الإيمان بلامحدودية إمكانات الإنسان الفرد الذي لو أعيد تنظيم المجتمع بالقضاء على النظام المستبد فيه لاستطاع تحقيق التقدم. أما الكلاسيكية، فأساسها الاعتقاد بأن الإنسان ذو طبيعة محدودة وثابتة، ولا يمكن تطويره إلا بالتراث والتنظيم^(٣).

استطاع هيوم أن يثبت مبادئ جديدة أفاد منها إزرا باوند بشكل أخص في وضع أسس المدرسة التصويرية (Imagism) وتي. إس. إليوت في تأكيده ارتباط الإبداع الحديث بالتراث. وأهم هذه المبادئ نفى مبدأ الذاتية في الشعر والتعبير عن العواطف الفردية. ودعا إلى استخدام الصورة الحسية والاستعارة غير المألوفة التي تجعل القارئ يرى باستمرار أشياء حسية تمنع من الوقوع في التجريد^(٤). بهذا رسم هيوم معالم القصيدة الحديثة التي يمكن استنتاج مبادئها الأساسية من دراسته، وإن لم يستخدم بنفسه المصطلحات النقدية التي أصبحت مألوفة فيما بعد، والمبادئ هي التالية:

أولاً - استقلالية القصيدة عن مبدعها لأنها ليست تعبيراً عن الهموم الذاتية للشاعر، وهو مبدأ يسمى في النقد الأدبي بلاشخصية الشعر الحديث. ويرتبط بالمثل إلى تخطي مظاهر الطبيعة العضوية بما في ذلك الإنسان الفرد وتأكيد اللاشخصية والموضوعية أسلوباً في الأدب، وهذا ما يفسر عودة الأدب الحديث إلى الأسلوب الملحمي في أعمال أدبية أساسية، خصوصاً مع جيمس جويس في روايته (يوليسيز) الذي استلهم فيها البناء الملحمي الهومري^(٥)، وعدت أحد الكتب الأساسية في الحركة الأدبية الحديثة. من هنا أيضاً تكتسب كلمة «خلق» أو «إبداع» أحد معانيها في النقد الحديث؛ إذ يصبح الأديب مثل الله الخالق مستقلاً عما يدع، وجوده غير مرئي.

ثانياً: ارتباط القصيدة بالتراث الشعري نتيجة لانقطاعها عن مبدعها، بل ولادتها من التراث، ولذلك سمي هيوم

نميرت الرومنتيكية بشكل أخص بتأكيد أهمية العنصر الفردي في الأدب بسبب موقفها الفلسفي الذي يجعل الفرد سابقاً على المجتمع من حيث الأهمية. وكانت النتيجة الحتمية لهذه النظرة هي الإيمان بأن الإبداع انقطاع عن التراث يحقق ذاتية الأديب أو الفنان ويكسبه شخصيته. ولعل الحركة الرومنتيكية في أوروبا وتحليلاتها الأمريكية المتأخرة التي عرفت في الولايات المتحدة في العقد الثاني والثالث من هذا القرن باسم المدرسة التجريبية، انفردت في تاريخ الأدب الغربي باتخاذ موقف يدعو إلى الانفصال عن التراث ومناهضته. لذلك، فإن كتاب موضوع «التراث» في موسوعة الشعر وفن الشعر استهل موضوعه بقوله إن دراسة شاملة لموضوع التراث في علاقته مع الشعر تشتمل على تاريخ الشعر بأكمله لندرة الاتجاهات المناهضة للتراث في تاريخ الأدب. ولذلك، ليس دقيقاً القول بأن تاريخ الأدب تحول دائري مستمر بين التراثية والثورة على التراث، لأن نسبة هذه الثورة كانت ضئيلة^(٦).

نكن التحول إلى التراثية في الغرب عاد بانطلاق حركة الشعر الحديث التي قامت لمواجهة الحركة الرومنتيكية. سميت أحياناً في النقد الإنجليزي والأمريكي الحديث كلاسيكية القرن العشرين. ولعل أول من ثار في وجه الرومنتيكية بشكل منهجي، وثبت بالمقابل نظرة جديدة في الأدب والشعر، هو الشاعر والنقاد الإنجليزي تي. أي. هيوم، في مقالته المهمة التي كتبها عام ١٩١٣ بعنوان «الرومانتيكية والكلاسيكية»^(٧)، والتي عدت بحق بداية مرحلة أدبية جديدة هي مرحلة ما سمي بحركة الشعر الحديث التي كان هيوم نفسه وإزرا باوند وتي. إس. إليوت من أكبر دعاة وشعرائها في الحياة الأدبية الغربية في القرن العشرين.

نميزت مقالة هيوم بأنها أول دراسة في الأدب تلتفت إلى التحولات الحضارية لتفسر بها التحول من مذهب أدبي إلى آخر. وكان هيوم من أول من تنبه إلى أن الشكل الفني في الأدب الحديث سيتحول بشكل مواز لتحول مسار الفن التشكيلي الحديث، وأول من تنبأ بخصائص هذا الشكل الشعري قبل انطلاق الحركة الشعرية الحديثة. وبهذا، سعى هيوم إلى تثبيت مذهب نقدي على غير الأسس التي قام

بعنوان «الشكل المكاني في الأدب الحديث»^(٧). يرى فرانك أن هيوم تأثر بشكل أساسي بالفيلسوف والنقاد التشكيلي الألماني ولهيلم فورنجر، خصوصاً في كتابه «التجريد والتقمص الوجداني»^(٨) الذي نشره عام ١٩٠٨، وكان لهذا الكتاب التأثير الأكبر على النقد الأدبي الإنجليزي الحديث بأسره من خلال هيوم، واليوت الذي أفاد من هيوم^(٩).

يهدف فورنجر في كتابه إلى شرح أسباب الانتقال المستمر في تاريخ الفنون التشكيلية بين المذهب الطبيعي والمذهب اللاتبيعي في الفن. ففي الفترات التي يسود فيها المذهب الطبيعي، مثل العصر الكلاسيكي للنحت والهندسة الإغريقية وعصر النهضة الإيطالية وفن أوروبا الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر، يتجه الفنان إلى تمثيل العالم الموضوعي ثلاثي الأبعاد للتجربة العادية، ويسعى بدقة إلى إعادة إنتاج نماذج الطبيعة العضوية بما في ذلك الإنسان، ومن ناحية أخرى، ففي الفترات التي يسود فيها المذهب اللاتبيعي مثل فن الشعوب البدائية، والنحت النصبي الفرعوني والفن الشرقي والفن البيزنطي والنحت القوطي وفن القرن العشرين، يتخلى الفنان عن العالم ثلاثي الأبعاد ويعود إلى المستوى ويختزل الطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان، إلى خطوط هندسية فيحول العالم إلى خطوط خالصة وأشكال وألوان. ويقول فورنجر إنه بالرغم من وجود فروقات شاسعة بين الأعمال الفنية في العصور المختلفة التي جمعت دون تمييز في كلتا هاتين الفئتين، فإن التشابه الأساسي بين الأعمال في الفئة الواحدة والاختلاف الأساسي بينهما، بوصفهما مجموعة، والأعمال في الفئة الثانية يبرزان بشكل مثير^(١٠).

لعل من أهم ما وصل إليه فورنجر وثبته في النقد الحديث هو قوله إن واحدة من هاتين الفئتين ليست معياراً يتوجب على الفئة الأخرى اتباعه. وقد شكل هذا القول رداً على الفكر الغربي منذ مطلع النهضة، وحتى نهاية القرن التاسع عشر الذي عدّ المذهب اللاتبيعي انحرافاً بربرياً ناجماً عن انعدام المقدرة الفنية. وبهذا نقل فورنجر مركز الثقل في دراسة الشكل الفني من السببية الآلية الخالصة إلى سبب قائم على التوظيف المتعمد لما أسماه إرادة الفن أو إرادة التشكيل^(١١). من هذا المنطلق تصبح المذاهب الفنية حلقات

الحركة الشعرية الجديدة كلاسيكية، ومنه أفاد إليوت في تطوير هذه المبادئ بشكل أخص في مقالته «التراث والموهبة الفردية» التي كتبها عام ١٩١٩.

ثالثاً - مكانية النص الشعري الناتجة عن تحوله إلى صورة شعرية تجعل القراءة عملية مشاهدة في المكان، وتلغي البعد الزماني بما هو تسلسل وتتابع. وقد طوّر باوند هذا المبدأ، خصوصاً في تعريفه الشهير للصورة الشعرية بما هي «تلك التي تمثل مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن»^(١٢)، مؤكداً الخاصية المكانية ونافيا التتابع الزمني بتحويل الزمن نفسه إلى مكان.

رابعاً - حذف البعد الثالث، وهو مبدأ مستفاد من الفنون التشكيلية ومرتبطة بمكانية النص من ناحية وبإبعاده عن نقل مظاهر الطبيعة العضوية من ناحية ثانية، ونتاج عن تحويل القصيدة بأكملها إلى صورة شعرية واحدة تختصر أجزاؤها بشكل مترامز في لحظة من الزمن. وإن كان البعد الثالث في الفن التشكيلي هو المنظور الذي يكسب العمل الفني عمقاً طبيعياً، فإن البعد الزمني في الأدب هو الذي يكسب العمل الأدبي صفة الاقتراب من محاكاة الوجود الطبيعي. وحذف هذا البعد يعد العمل الأدبي عن مطابقة المظاهر الطبيعية للوجود العضوي ويربطه بالنصوص الأخرى التي تشكل معاً نظاماً مستقلاً هو التراث الأدبي.

خامساً - العودة إلى البدائية المرتبطة بحذف البعد الثالث، وهي نتيجة لموقف الإنسان الحديث من الوجود المشابه لموقف الإنسان البدائي، وكلاهما موقف غير منسجم مع الواقع يسعى بالفن إلى تخطيه فيبدع أعمالاً لا تنقل ذلك الواقع فتلغي البعد الذي يكسب العمل الفني صورته المطابقة للواقع، وهو المنظور في الرسم، والزمن في الكتابة.

أفاد هيوم في دراساته المهمة في الشعر بصورة خاصة من علماء الفن التشكيلي ونقادهم من الألمان الذين اهتموا، منذ أواخر القرن التاسع عشر، بدراسة العلاقة بين الشكل في الفن والجو الحضاري الذي ينشأ فيه. وتابعوا بالتفصيل مسألة الانتقال من شكل فني إلى آخر، معللين ذلك بالموقف الوجودي والحضاري للإنسان كما أشار الناقد الأمريكي جوزيف فرانك في مقالته الممتعة التي نشرها عام ١٩٤٥

أيضا، كما أنه حس بالرمذى وبالزمنى معا. وهو فى الوقت نفسه ما يجعل الكاتب يعى بحدّة مكانه فى الزمن أى كونه معاصر^(١٢). ويستنتج إليوت مبدأ أساسيا فى النقد يعدّ من ركائز المنهجين الأسطورى والبنىوى، هو أنه:

«ما من شاعر أو فنان، فى أى فن من الفنون، يصل إلى معناه الكامل وحده. إن أهميته وإدراك قدره هما إدراك وتقدير لعلاقته مع الشعراء والفنانين الراحلين... إن ضرورة التماثل والانسجام والتماصك ليست من جانب واحد، فما يحدث عند إبداع عمل فنى جديد يحدث بشكل متزامن لكل الأعمال الفنية التى سبقته. فالأعمال الفنية القائمة تشكل نظاماً مثالياً فيما بينها يتحوّل بدخول العمل الفنى الجديد إليها... إن الماضى يجب أن يبدله الحاضر كما أن الحاضر يوجهه الماضى، والشاعر الواعى بذلك يكون واعيا بالصعوبات الكبيرة التى يواجهها وبمسؤولياته العظيمة»^(١٣).

كانت المبادئ التى أكدّها إليوت منطلقا للمسار الذى انصب فيه النقد الأدبى الإنجليزى الحديث (الذى كان المنهج الأسطورى هو النظام النقدى الأساسى فيه)، وهو المنهج الذى صاغه الناقد الكندى المعاصر نورثروب فراى بصورة متكاملة فى كتابه المهم (تشرّيع النقد) الذى نشره عام ١٩٥٧^(١٤)، حتى قيل إن فراى كان له أثر كلى بل سيطرة مطلقة على جيل من النقاد الأدبيين أعظم من أثر أى منظر فى تاريخ النقد الأدبى الحديث^(١٥).

يقدم فراى فى كتابه هذا نظرة شاملة للأدب يركّز فيها اهتمامه على الأشكال والأصناف الأدبية وعلى تكرار الموضوعات والنماذج الأسطورية. وكانت عودة الأدب الحديث إلى استلهام التراث الأسطورى من أبرز خصائص الحداثة فيه، وتتمثل فى لقاء شخصيات هذا العصر بالشخصيات الأسطورية القديمة التى تمثل الاستمرارية الحقيقية للجنس البشرى. وبهذا اللقاء يتحقّق تجاور مستمر بين مظاهر الماضى والحاضر التى تتخطى الحدود التاريخية

متواصلة ومتنامية تعبر عن اتجاهات حضارية ذات أبعاد فلسفية، وليست أهواء فردية وشطحات ذاتية. وتكون عودة الفنان الحديث طبيعىة إلى التراث الفنى الذى يعبر عن روح مشابهة للروح السائدة فى هذا العصر، أو أن الأشكال الفنية تلتقى عبر الزمن بالتقاء الأجواء الحضارية والمواقف الوجودية فتلتقى بلبائها هذا البعد الزمنى وتغدو نفسها متزامنة فى المكان.

استطاع هيوم بحسه وبحدسه أن يرى أن الأدب لابد سيسير فى الاتجاه نفسه الذى انطلقت فيه الفنون التشكيلية الحديثة. وكانت الرومنتيكية الأوروبية فى مرحلة انحطاطها، وكانت الحركة فى الولايات المتحدة تستعيد التجارب الأوروبية السالفة فيما سعى بالمدرسة التجريبية. فرسم هيوم فى مقالته «الكلاسيكية والرومنتيكية» الخطوط العريضة للاتجاه الشعرى الجديد، مفيدا من تجربة الفن التشكيلى ومن آراء الكتاب الألمان فى فلسفة الحضارة وارتباط المذاهب الفنية بالتحوّلات الحضارية. وقد واصل تى.إس. إليوت ولزرا باوند وغيرهما من الشعراء والنقاد وضع أسس الحداثة فى الشعر والأدب. وكانت تجربة إليوت الشعرية وآراؤه النقدية سبيلا إلى ترسيخ حركة نقدية حديثة وصلت أوجها فيما بعد فى منهجين أساسيين هما المنهج الأسطورى والمنهج البنىوى اللذان يصوغان، ويؤكدان بأسلوب منهجى متكامل، بعض الآراء الثابتة المنشورة فى مقالات إليوت، وإن كانا غير مرتبطين بنقده. وقد أكدّ هذان المنهجان العلاقة الإيجابية بين الكتابة المعاصرة والتراث، بل لعلهما يقومان أصلا على إثبات تلك العلاقة.

لعل موضوع الكتابة والتراث من أهم القضايا النقدية التى طرحها إليوت، وكان تعريفه للتراث الذى ينم عن نظرة ناقبة وواعية ومشقفة حجر الزاوية فى بنية النقد الأدبى الحديث. يقول إليوت إن التراث يتضمن، أساسا، الحس التاريخى الذى ينطوى على إدراك نافذ ليس لماضوية الماضى فحسب بل لحضوره، وهو يلزم الشاعر بأن يكتب لا بوعى الانتماء إلى جيله فحسب، بل بتأثير الشعور بأن أدب بلاده بأسره موجود بشكل متزامن ويؤلف نظاما متزامنا، هذا الحس التاريخى - على حدّ قوله - هو حس بالسرمدى وبالزمنى

وتخطيط بكل الأزمنة، فيتحول عالم الزمن التاريخي إلى عالم الأسطورة السرمدي، وتتجلى الأشياء في صورة مكانية مستوية.

بين الوحدات الصوتية المختلفة^(١٧). كذلك وازى ليفي شتراوس بين الأسطورة والموسيقى، لأن النغم المنفرد لا يحمل معنى بذاته. فتربط الأنغام يؤلف البناء الموسيقي، كما يؤدي تربط التفاصيل إلى تأليف القصة الأسطورية^(١٨). ولم تكن النتيجة التي توصل إليها ليفي شتراوس في دراساته المقارنة هي أن الأساطير جميعا تؤدي الحقيقة نفسها، بل إن مجموع ما تؤديه الأساطير مجتمعة هي الحقيقة التي لا تستطيع أسطورة بمفردها أن تؤديها^(١٩)، وهذا ليس ببعيد عما قاله إليوت عن علاقة العمل الأدبي الفرد بالتراث الأدبي.

وإذا كان الأدب مرتبطا بالنظام الأسطوري، فليس غريبا أن يجعله البنيويون موازيا للغة. ولم يكن المنهج البنيوي في النقد الأدبي، الذي بلغ أوجه في فرنسا في العقد السادس من هذا القرن، بعيدا عن الخط الذي سار فيه المنهج الأسطوري. وتركز البنيوية على القول بأنه إذا كان للأعمال الإنسانية أو للإنتاج الإنساني معنى، فهناك بالضرورة نظام ضمني من الأعراف والتقاليد يجعل هذا المعنى ممكنا. وقد وجد البنيويون أن علم اللسانيات الحديث يوفر نموذجا منهجيا لدراسة ظواهر حضارية أخرى غير اللغة، لأن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست ذات جواهر مطلقة بذاتها، بل يمكن تعريفها من خلال العلاقات الداخلية القائمة فيما بينها، ومن خلال مواقعها في البنى الاجتماعية والثقافية المتصلة بها. وهذه الظواهر ليست مجرد أشياء أو حوادث، لكنها أشياء وحوادث ذات معنى، أي إشارات^(٢٠).

يرتكز المنهج البنيوي على الاعتقاد بأن الأدب - وهو فن يستخدم اللغة - يشكل بذاته لغة، لأن معانيه لا تفهم إلا من خلال أنظمة من التقاليد، كما أن الأدب - وهو ظاهرة ثقافية وحضارية - نظام إشارات، مثله مثل اللغة. هذا المبدأ يسمح بافتراض نظرية منهجية في الأدب تدرسه كما يدرس علم اللسانيات اللغة. وإذا افترضنا مع تشومسكي أن علم النحو يمكن أن يعد نظرية في اللغة، فإن نظرية الأدب التي تحدث عنها فراى يمكن أن تعد علم نحو الأدب أو الكفاءة الأدبية التي أفادها القراء والتي يمكن أن يكونوا غير واعين بها^(٢١).

سعى النقد الأسطوري، كما اكتمل في كتابات فراى وبخاصة في (تشریح النقد)، إلى إعادة ربط الشعر بالحضارة، فدرس القصيدة الواحدة بما هي جزء من التراث الشعري، ودرس الشعر بما هو جزء من الحضارة الإنسانية. فأصبح العمل الأدبي الواحد نغما منفردا لا معنى له بذاته، بل بما يؤديه مع الأنغام الأخرى بخلق سيمفونية كاملة. وبذلك، عمل النقد الأسطوري على إبراز موقع كل عمل أدبي منفرد من التراث الأدبي العام. وقد أكد فراى أن الأدب، بروافده جميعا، يشكل إطارا عاما لكل عمل أدبي فرد، كما أن التراث الأسطوري يشكل إطارا عاما لكل أسطورة منفردة. ورأى فراى أن الأسطورة عنصر بنائي في الأدب؛ لأن التراث الأدبي حل محل الأساطير. وقد بحث النقد الأسطوري عن رابط يجمع بين القصائد المختلفة في التراث الشعري، فعاد إلى الرموز التي تتكرر في الأعمال الأدبية؛ لأنها نماذج أصلية تصور حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني، ورأى أن النماذج الأصلية تؤدي إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة في وحدة متكاملة. فتغدو دراسة النماذج الأصلية محور النقد الأسطوري، لأن الأسطورة هي النموذج الأصلي في الصيغة السردية والنموذج الأصلي هو الأسطورة في الصيغة الدلالية^(٢٢).

ارتكز المنهج الأسطوري على النماذج الأصلية لأنه أخذ من الأسطورة دلالتها، وأعمل السرد فيها وأحل محله البناء الأسطوري. ولم يكن فراى نفسه بعيدا عن الدراسات البنيوية، خصوصا تلك التي كتبها كلود ليفي شتراوس في الأسطورة، والتي بدأ بنشرها منذ عام ١٩٣٦. عد ليفي شتراوس الأسطورة موازية للغة، فعاد إلى علم اللسانيات الحديث ليفيد منه منهجيا. فقد لاحظ علماء اللغة أن بعض الأصوات في لغة معينة ترتبط بمعان محددة، وسعوا إلى اكتشاف علة ارتباط الأصوات بتلك المعاني، لكن محاولتهم لم تعط النتيجة المرجوة، لأن الأصوات نفسها توجد في لغات أخرى وتحمل معاني مختلفة، فاستنتجوا أن الأصوات ليست لها قيمة بذاتها، وأن الأهمية تكمن في العلاقة التي تربط ما

يقول فرأى إن الشاعر الإنجليزي جون ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينج لم يسأل نفسه ماذا يمكنني أن أجد لأقوله عن كينج؟ ولكن كيف يتحتم شعريا معالجة موضوع كهذا؟ إن المفهوم القائل بأن التقليد دليل على انعدام العاطفة وأن الشاعر يصل إلى «الصدق» (الذي يعنى عادة العاطفة المفصحة)^(٢٣) بإغفاله، معارض لجميع حقائق التجربة الأدبية والتاريخ الأدبي. وأصل هذا المفهوم هو الرأى القائل بأن الشعر وصف للعواطف، وأن معناه «الحرفى» هو انعكاس لعاطفة الشاعر الفرد. لكن أية دراسة جدية للأدب تكشف أن الفرق الحقيقي بين الشاعر الأصيل والشاعر المقلد هو أن الأول مقلد بصورة أكثر خفاء. ويرى فرأى أن اتباع التقاليد الشعرية يكسب الشاعر جلالا لا شخصيا ويزيد عمله غنى بربطه بالأعمال الشعرية الأخرى^(٢٤).

إذن، كانت الحدائث فى الفن والأدب بما قدمته من فكر ونقد وإبداع فنى وأدبى عودة إلى تأكيد حتمية العلاقة الإيجابية بين المعاصرة والتراث. هذا المبدأ الذى أكدته انشعراء والنقاد والمفكرون الذين ساهموا فى وضع أسس الحركة الحديثة بمختلف مذاهبهم واتجاهاتهم لا يعنى عودة عمياء إلى الوراء لحاكاة الأعمال الأدبية التى جاء بها القدماء، ولا يقصد به استنساخ الأنماط القديمة أو نقل أسلوب دون غيره فى التعبير الأدبى، أو الالتزام بالأجناس الأدبية التقليدية. ويجب التفريق هنا بين التقليد من ناحية واتباع التقاليد الأدبية من ناحية ثانية، فذلك يؤدى إلى التمييز بين الاتباع الأعمى والإبداع، الذى وإن قام على استلهام التراث والتغذى منه، فإنه يأتى بعمل فنى أصيل، يمتلك شخصيته الخاصة. والتراث ليس هو التراث الشعرى أو الأدبى فحسب، إنه الموروث الحضارى والثقافى للأمة بأسره، بمختلف وجوهه وتجلياته. إنه إنجازاتها التاريخية والفكرية والفنية، وهو كل شاهد فى عصرنا على وجود تلك الأمة عبر التاريخ. فعلاقة أمة من الأمم بتراثها هى وعيها بحضورها فى الماضى وحضور ماضيها فى الحاضر.

لعل هذه المقدمة الطويلة تسهم فى توضيح المفاهيم والمبادئ التى ارتكزت عليها الحدائث بالغرب فى موقفها من قضية العلاقة بين الإبداع المعاصر والتراث؛ ذلك لأن حركة

وكما أن علم نحو اللغة يستنتج من الكلام الذى عبرت به هذه اللغة عن نفسها ويتجاوزها ليصبح قانونا يعلو عليه ويقاس كل كلام عليه ويسمح بإبداع كلام جديد يلتزم بشروطه، كذلك يمكن استنتاج علم نحو الأدب من الأعمال الأدبية التى تم إبداعها فى لغة معينة وثقافة معينة وضمن ظروف حضارية محددة، وهو يتجاوز الأعمال الموجودة ويعلو عليها، ويصبح الإبداع الجديد ضمن المنطق الخاص الذى يحدده، وهذا ما يجعل علاقة الأدب المعاصر بالتراث الأدبى علاقة حتمية.

ومن البديهي أن اللغة ليست هى الأدب. والأدب - وإن كانت أداته اللغة - يستخدم هذه الأداة بصيغة خاصة تختلف عن الاستخدام العادى لها. لذلك، فمعرفة اللغة تخول الإنسان أن يفهم تركيبات وجملا مصاغة بتلك اللغة، لكنه لا يفهمها من حيث هى أدب، لأن الأدب تنظمه قوانين خاصة به تسمح للمطلع عليها أن يحول الجمل اللغوية العادية إلى أبنية ومعان أدبية. والشعر لا يمكن أن يكون له معنى إلا بالنسبة إلى أولئك الذين استوعبوا التقاليد التى تنظم الأدب من حيث هو نظام ومؤسسة. والقصيدة الواحدة تستمد معناها من النظام الشعرى العام، كما تستمد الجملة الواحدة معناها من النظام اللغوى. ولعل هذا ما قصد إليه نورثروب فرأى بقوله:

«إن القصائد الشعرية يتم إبداعها من قصائد شعرية أخرى والروايات من روايات أخرى»^(٢٥).

هذه النظرية تؤدى إلى تثبيت مبدأ التقاليد الشعرية والأجناس الأدبية، لأن الجملة يختلف معناها من نص إلى آخر ومن جنس أدبى إلى جنس أدبى، لأنها ليست ذات معنى بذاتها، بل يتغير معناها بتغير العلاقات التى تربط بينها وبين الجمل الأخرى فى النصوص المختلفة وبحسب موقعها من البناء الأدبى الذى تشكل جزءا منه. ويلتقى المنهج الأسطورى بالمنهج البنىوى فى طرح مبدأ ارتباط العمل الأدبى الواحد بالتقاليد الأدبية التى تشكل جنسا أدبيا معينا وتفرق بينه وبين أجناس أدبية أخرى.

نتيجة خاطئة، فيقول أدونيس ويردد في كل مناسبة ما قاله مثلاً في كتابه (الثابت والمتحول - صدمة الحداثة):

«... فإن أشكال التعبير الموروثة، لغة وبناء، إنما هي بمثابة القشرة والسطح ولا بد من تمزيقها، لكي نصل إلى لغة وبناء جديدين» (٢٦).

ويقول:

«إن العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أى في نفى السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكل القمعي. فالرفض أو النفي هو، بهذا المعنى، علامة الأصالة، إلى كونه علامة الجدة» (٢٧).

وجدت آراء أدونيس صدى لدى عدد لا يستهان به من المريدين والتلامذة الذين يرددون أقواله دون أدنى مناقشة. ولم يكن الذين ردوا على أدونيس، بصورة عامة، مختلفين عنه من حيث المنطق وأسلوب المعالجة. فقد قام من كفره ومن خونه ومن هزا به. والحق أن ما يعاني منه نقدنا الأدبي الحديث، على وجه العموم، هو انعدام المنهج وضعف الفكر الفلسفي الموجه. إن نقدنا الأدبي المعاصر لم يتمكن حتى اليوم من وضع أسس نظرية لمفهوم الحداثة في الأدب، ولم يستطع أن يرسى مبادئ فكرية تحدد علاقة الشاعر أو الأديب بترائه وبالتراث الإنساني، كما قصر عن دراسة الشكل الفني في الشعر والأدب دراسة منهجية، فلم يكن بمقدوره أن يواكب الحركة الشعرية والأدبية الحديثة، فظلت الحركة منقوصة، تنصف - إلى حد بعيد - بالتجريبية، بالرغم من وجود شعراء وأدباء كبار فيها.

والحق أن ما يدخل في نطاق النقد الأدبي هو المنطق الذي تركز عليه أقوال أدونيس والأسلوب الذي يعالج به هذه القضية. أما الحديث عن إلحاد أدونيس أو إيمانه، عن خيائته أو وطنيته، فليس نقداً أدبياً بل يدخل في نطاق ما يمكن تسميته بالثرثرة حول الأدب. إن النقد الأدبي العربي يحتاج إلى دراسات منهجية ومناقشة للمناهج السائدة فيه. ويبدو لي أن ما يطرحه أدونيس يعانى من اختلال في المنهج، وهذا ما سأحاول تبينه.

الحداثة العربية - خصوصاً في مجال الشعر - يفترض أنها عادت إليها وأفادت منها. لكن يبدو لمن يتبع ما يكتب ويقال حول قضية العلاقة بين الشاعر العربي وتراثه أن المسألة بعيدة عن الوضوح في أذهان عدد من منظري الحداثة الشعرية العربية، بل إن بعضهم يقر صراحة أنه لا يدرك معنى هذه القضية أو يدركه بشكل مبتر وسطحى. يقول أدونيس:

- «إذا سئلت الآن: كيف تحدد علاقتك، أنت الشاعر الحديث، بتراثك الشعرى العربى؟ فكيف تجيب؟

- أجيب أولاً: لا معنى لهذا السؤال - ذلك أنني لا أستطيع أن أحدد علاقتي مع شئ غائم غير محدد، وإنما أحدها مع شاعر معين. وأجيب ثانياً بتساؤل: ماذا تعنى العلاقة، هنا، إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الثقافة السائدة، فإن هذه العلاقة تعنى أن أكون مؤثلاً مع «تراثي»، أى أن لا أتى بشئ إذا لم يكن أسلافى من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقروه. أما إذا كان السؤال مطروحاً بمنطق الرؤيا الإبداعية فإن هذه العلاقة تعنى أن أكون مختلفاً عن أسلافى من الشعراء.. بل أكثر: لا يكون الشاعر العربى الحديث نفسه حقاً إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكل إبداع اختلاف» (٢٨).

من المؤسف أنه بعد أكثر من نصف قرن من الممارسة الإبداعية والنقدية لا يتمكن شاعر عربى حديث، كأدونيس، من أن يأتى بنظرة عميقة ومثقفة فى قضية العلاقة بين الشاعر الحديث وتراثه، فلا يزيد عن أن يردد ما كان يقال حول هذه المسألة فى بدايات ما كان يسمى بالحركة الرومنسية العربية مثل ما جاء به أبو القاسم الشابي فى محاضراته عام ١٩٢٩ حول «الخيال الشعرى عند العرب». فأدونيس مازال يظن أن علاقة الشاعر الحديث بتراثه تعنى نقل تجارب الشعراء السالفين وأقوالهم. لذلك، فهو لا يستطيع سوى أن يحدد علاقته مع شاعر معين، إذ كيف يمكن النقل عن أكثر من شاعر؟ وطبيعياً لمن ينطلق من افتراض خاطئ أن يصل إلى

علاقة نقل ومحاكاة. وحين أراد أدونيس أن يرفض هذه العلاقة عكس مبدأ الوحدة وقال بالتنوع والتعدد ليثبت استحالة النقل عن القديم، لأن العلاقة بالتراث تعنى بالنسبة إليه أيضا النقل والمحاكاة. وأقحم فى هذا المجال حديثا عن وحدة الوزن والقافية باعتبار أنها العنصر الفرد الذى يوحد التراث الشعرى العربى. وهذا زعم لم يعد واردا فى النقد العربى الحديث، وقد جاء على هامش تراثنا النقدى القديم، ولم يصمد طويلا من حاول الأخذ به لمحاربة التجديد فى شعرنا العربى المعاصر.

ويحاول أدونيس أن يثبت ضرورة انقطاع الشعر المعاصر عن التراث، فيلجأ إلى التحديد الذى وضعه فرديناند دوسوسور، مؤسس علم اللسانيات الحديث، للتفريق بين اللسان والكلام^(٣٠)، من حيث إن اللسان هو النظام اللغوى الذى تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف، ويتشكل ضمنه الكلام، وهو مجموع التجليات الواقعية لهذا النظام، فاللسان هنا هو اللغة العربية بكل ما تتضمنه من احتمالات تعبيرية، وليس مجموع ما قيل أو كتب باللغة العربية حتى اليوم. قياسا على هذا التفريق يرى أدونيس:

«أن هوية الشاعر العربى لا تتحدد بالشكل الكلامى الذى نطق به أسلافه الشعراء وإنما تتحدد بخصوصية اللسان العربى نفسه».

وبالتالى يقول إن اللغة العربية ليست هى الشعر الجاهلى، وكلام شاعر جاهلى ما لا ينبع من كلام شاعر جاهلى آخر، بل ينبع من اللسان العربى. من هنا يستنتج أدونيس أن مسألة الوزن/ القافية تصبح مسألة كلامية لا لسانية، وبالتالي يمكن «اللسان العربى أن يتجسد شعرا فى بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية». ويصل أدونيس إلى رسم ما يسميه تخطيطا أوليا للعلاقة بين الشاعر العربى الحديث وتراثه تقسم على أسس ثلاثة: أولا - أن الشاعر العربى الحديث «أيا كان كلامه أو أسلوبه وأيا كان اتجاهه هو نموذج فى ماء التراث»، لأنه يكتب باللغة العربية. ثانيا - أن هذا الشاعر تواصل فى المد الشعرى العربى حتى حين يكون ضديا. ثالثا - لا يمكن لهذا التواصل أن يكون فعلا يغنى

فى أيار/ مايو ١٩٨١ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ندوة حول قضايا الشعر العربى المعاصر فى الحمامات بتونس، قدم فيها أدونيس بحثا بعنوان «فى الشعرية»^(٣٨) ضمنه موقفه من مسألة العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث. وتميز هذا البحث بأنه اختصر موقف أدونيس من هذه المسألة، وحاول الإفادة من علم اللسانيات الذى ارتكز عليه البنيويون فى دراساتهم النقدية. ورأت كاتبة هذا البحث ضرورة مناقشة بحث أدونيس فأعدت بحثا بعنوان «فى المعاصرة والتراث»، بينت فيه المغالطات المنهجية التى وقع فيها أدونيس^(٣٩)، وسأبرز هنا أهم ما جاء فيه.

يطرح أدونيس موقفه من علاقة الإبداع المعاصر بالتراث بقوله:

«كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو وما هو، كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره - قديما أو حديثا».

فيكون الانطباع المباشر لدى القارئ أن أدونيس يظن أن وجود علاقة بين الشعر المعاصر والتراث يعنى بالضرورة النقل والتقليد. ويتأكد هذا الانطباع حين يواصل أدونيس حديثه عن التراث العربى متسائلا عن هويته، خالسا إلى التأكيد أن التراث ليس شاعرا واحدا وليس مذهبا فنيا واحدا، وأنه «ليست له إبداعيا هوية واحدة - هوية التشابه والتألف وإنما متنوع، متمايز إلى درجة التناقض». وكأنه يقول إنه ليس بالإمكان الارتباط بالتراث بسبب هذا التنوع، إذ كيف يمكن للشاعر المعاصر أن يرتبط بشعراء مختلفين واتجاهات متباينة وروح غير محددة أو متغيرة؟

وإذا صح أن ما يسميه أدونيس «الخطاب التراثى» السائد - أى رأى القائل بضرورة الارتباط بالتراث - يقوم على منطق إرادة توحيد التراث، فهو منطق ظاهر البطلان لا يستحق المناقشة أصلا. ونجد أن أدونيس الذى لا يعين هوية أصحاب «الخطاب التراثى» ولا يعطى أمثلة على حججهم، يستخدم المنطق نفسه الذى يرفض. فإن كان ثمة من يتخذ موقفا منظرافا وغريبا يقول بوحدة التراث، فذلك يعنى أن هذا المنطق يؤدى حتما إلى القول بأن علاقة المعاصر بالتراث هى

الإبداع الشعري إلا إذا كان انقطاعاً عن كلام الشعراء السابقين حتى لا يصبح الشعر تقليداً.

من الواضح، هنا، أن أدونيس يخلط بين الأدب واللغة، وهذه هي المغالطة الأساسية التي وقع فيها. فقد اعتبر أدونيس أن الكلام هو مجموعة القصائد الشعرية العربية الكلاسيكية وأن اللسان هو اللغة العربية حتى يستطيع أن يصل إلى نتيجة باطلة هي أن كل ما يكتب باللغة العربية هو بالضرورة تراثي حتى حين يكون «ضدياً»، بل يؤكد ضرورة كونه ضدياً ووجوب انقطاعه عن التراث. والحق أن القياس ليس ما ذكره أدونيس. فإذا كان الكلام - شعرياً - هو مجموع ما أبدع من قصائد، فإن اللسان هو الشعر من حيث هو نظام تستنتج مبادئه من التجليات الشعرية الموجودة ويتخطاها بتحويل هذه المبادئ إلى إطار يضم الشعر، فتصبح هذه المبادئ للشعر ما هو علم النحو للغة، من حيث هو موجه وقياس. في هذا الإطار يتم الإبداع لا بما هو استنساخ لنماذج شعرية سابقة جاهلية أو أموية أو عباسية، وضمن ذلك غزلية أو رئائية أو هجائية أو ذات وحدة أو تنوع، أو إلغاء الوزن والقافية، بل بما هو خلق لقصائد جديدة ضمن إطار العبقرية الشعرية العربية، لا كما عبرت عن نفسها، بل كما يمكن أن تسمح بالتعبير عن نفسها ضمن خصائص هذه العبقرية. كما أن للغة العربية عبقريتها وهويتها الخاصة التي تسمح بنطق جمل لم تنطق من قبل، لكن سامعها - إذا كان على معرفة باللغة العربية - يدرك أنها عربية أو أعجمية من حيث المصطلح والصياغة.

يسدو لي أن أدونيس الذي يتحدث عن الحداثة في الشعر العربي، كأنه القيم عليها، ليس في نقده سوى استمرار للمذهب الرومنتيكي الذي قامت القصيدة الحديثة والنقد الحديث على أساس نقضه. أما قول أدونيس بأن «الشاعر العربي الحديث أيا كان كلامه أو أسلوبه، وأيا كان اتجاهه هو تموج في ماء التراث»، فليس مجرد تمييز للتلويح بكلمة «تراث» وإفراغ لها من معناها فحسب، بل هو نفى وإلغاء من الأساس لثنائية العلاقة بين المعاصرة والتراث عندما يصبح أي كلام وأي أسلوب وأي اتجاه معاصر، مهما كان، مرتبطاً بالتراث. ويحاول أدونيس أن يعطي للمفاهيم التي يقول بها صبغة موضوعية أو منهجية فيعود إلى علم اللسانيات،

لكنه يسيء - جاهلاً أو عامداً - تطبيقه على الأدب والشعر، ويحوّر في منطقاته بغية الوصول إلى نتائج باطلة تؤكد ضرورة الوقوف موقفاً «ضدياً» من التراث وتري في الإبداع انقطاعاً عن التراث وتأكيداً رومنتيكياً ساذجاً للفردية والذاتية في الإبداع الأدبي، بينما يقوم الاتجاه النব্যوى في النقد الأدبي الذي استفاد من علم اللسانيات على تأكيد ارتباط القصيدة الواحدة بالتراث الشعري، دون الوقوع في وهم الخوف من النقل والاتباع والاستنساخ.

إن هذا الطرح لمسألة العلاقة بين القصيدة العربية الحديثة والتراث العربي هي منطلق لعمل نقدي منهجي يتناول تراثنا الشعري ليستنتج خصائصه، كما تدرس اللغة لاستنتاج مبادئها العامة أو علم نحوها. ولعل أفضل مثال على هذا التوجه المنهجي هو ما حاوله الخليل بن أحمد في دراسته الشهيرة لأوزان الشعر العربي. ولعله لانفراد التراث العربي بهذه المحاولة المنهجية شاع الظن بأن الأوزان والقوافي هي العنصر الموحد للشعر العربي. لكن ليس هذا هو المقصود بدراسة منهجية لتراثنا الشعري، لأن الشعر العربي لا تحدده أوزانه، فهو ليس كلاماً موزوناً مقفى. إنه كلام قائم على منطق شعري خاص عبرت به العبقرية الشعرية العربية عن ذاتها. كيف يحدد هذا المنطق الشعري؟ وبم يتميز؟ ولماذا اتخذ هذا الشكل؟ ولم وحدة الوزن والقافية؟ ولماذا اتجه في هذا المسار؟ هذه ليست أسئلة بسيطة يمكن لناقد واحد أو لعدد من النقاد أن يجيبوا عنها في مقالة أو مقالات أو كتاب أو كتب. إنها حجر الأساس الذي يجب أن تركز عليه الدراسة النقدية العربية حتى يصبح النقد الأدبي العربي علماً قائماً بذاته وتطرح الثروة والأحاديث المسلية. ولن يتمكن النقد الأدبي من دراسة شعرنا الحديث دراسة جدية ذات قيمة، ما لم يكن الناقد على وعي نقدي تام بالتراث العربي، ليس في مجال الشعر فحسب، بل على المستويات الحضارية جميعاً، فالأمة التي لا تعي ماضيها أمة تعيش على هامش التاريخ وعلى هامش الحاضر، وتعارض ضد ذاتها عملية إبادة.

إن المبدأ الأساسي الذي ينبغي أن تنطلق منه أية دراسة لتراثنا الأدبي هي ضرورة استبطان هذا التراث لاكتشاف جماليته الذاتية وعبقريته الخاصة، بدل الانطلاق من إثبات

ذلك حدانة، وظلوا يفكرون بمنطق ما قبل الحدانة. وما نحتاج إليه هو النقلة إلى إضفاء البعد الحضارى إلى نقدنا الأدبى حتى نستطيع أن نتفهم تراثنا وثقافتنا لعلنا نقدَها حتى قدرها. وقد تكون العودة إلى الأصول التى ارتكز عليها النقد الأدبى الغربى المرتبط بالحركة الحديثة خصوصاً فى المبادئ التى وضعها فورنجر سبيلاً إلى كشف خصائص تراثنا الفنى والشعرى لتمكّن من تحديد علاقتنا به وموقع أدبنا الحديث منه. يبدو لى أنه يمكننا الاستفادة من التقسيم الذى اعتمدته فورنجر بين اتجاهين حضاريين أساسيين هما الاتجاه الطبيعى والاتجاه اللاطبيعى، ولكن دون التعامل مع هذا التقسيم على أنه حقيقة مطلقة ومقياس وحيد وتحديد نهائى لطبيعة تراثنا وهويته، بل بوصفه محاولة لفلسفة الأشكال الفنية التى انصب فيها هذا التراث^(٣٣).

إذا اعتبرنا مع فورنجر أن الحضارات التى لم تكن تشعر بالانسجام مع الوجود ومع المظاهر الطبيعية التى يعيش فيها الإنسان أو التى كان الاتجاه الدنى الغالب فيها يرفض العالم الدنيوى لأنه عالم شر وفساد، تسعى إلى الهروب من هذه المظاهر وتجاوزها بأسلوب فنى لا ينقل الوجود الطبيعى بل يحوِّره ويختزله وينفى عنه المظاهر التى تقربه من الطبيعة، فيبدع نماذج تدرج فى الاتجاه الذى أطلق عليه فورنجر الاتجاه اللاطبيعى فى الفن، وهو ما سماه التجريد؛ أى اعتماد الأشكال الهندسية والخطوط الخالصة والألوان. ومن المسلم به أن الفن التشكلى فى تراثنا العربى، خصوصاً فى اتجاهه إلى الزخرفة التى سميت فى الغرب الأرابيسك، أقرب ما يكون إلى الاتجاه التجريدى الذى تحدث عنه فورنجر.

وكان الناقد التشكلى النمساوى الشهير الوال ريجل من أوائل الذين عرّفوا الأرابيسك فى أوروبا فى العصر الحديث عام ١٨٩٣ بأنه شكل زخرفى خاص، اقتصر ظهوره فى الحضارة الإسلامية، يمثل نباتاً نزعته عنه مظاهره الطبيعية يتألف من أغصان مبرعمة تتشعب منها أوراق الأشجار على فروع لولبية معتثرة غير عضوية^(٣٤). وكان فورنجر قد أفاد بشكل خاص من نظريات ريجل فى الفنون التشكيلية الذى كان أول من نبه إلى أن الدافع للخلق فى الفنون التشكيلية ليس الرغبة فى محاكاة الأشياء الطبيعية، ولو كان الأمر كذلك، لكانت

مقاييس مطلقة وعقد مقارنات خاطئة وإصدار أحكام جائرة ومتعجلة. ومن الغريب والمؤسف معاً أن عدداً كبيراً من الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التجديد فى الشعر العربى فى هذا القرن نظروا إلى التراث العربى نظرة احتقار، كسطرة الغربيين حتى نهاية القرن التاسع عشر إلى تراث الشعوب غير الأوروبية الذى لم يندرج فى الاتجاه الفنى الطبيعى. فمن الموقف الذى وقفه أبو القاسم الشاذلى من التراث الشعرى العربى فى محاضراته «الخيال الشعرى عند العرب» التى حاكم فيها الشعر العربى بأسره بمنطق رومنتيكية القرن التاسع عشر فى أوروبا وفرض عليه معاييرها فقال:

«قد انتهى بى البحث فى الأدب العربى وتتبع روحه فى أهم نواحيه إلى فكرة شائعة فيه شيوع النور فى الفضاء لا يشذ عنها قسم من أقسامه ولا ناحية من نواحيه، وهاته الفكرة هى أنه أدب ماضى لا سمر فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وإنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفسح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»^(٣٥).

إلى موقف أدونيس المطابق لهذا الموقف، الذى يختصر به الشعر العربى بأسره ويسجبه على الإنسان العربى فى عصرنا باستثناء نفسه وبعض تابعيه. يقول:

«وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميّز بين الشعر والخطابة بل يرى أنهما واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربى يقوم على فضائل «الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» - وهى فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين - قراءً، ونقاداً وشعراء»^(٣٦).

مازلنا فى أواخر القرن العشرين نتعامل مع أنفسنا بمنطق الغرب فى القرن التاسع عشر فى تعامله معنا. ولم نخط بعد الخطوة الفكرية التى تخولنا الوصول إلى الحدانة الحقيقية ولو على سبيل الاستفادة من الغير، وإن برع بعض شعرائنا وكتابنا بنقل بعض النماذج الشعرية الغربية وسمّوا

القيمة الجمالية مطابقة للبراعة في إعادة إنتاج مظاهر الطبيعة^(٣٥). ويلاحظ في تعريف ريجل للأرابيسك تأكيدَه «لاطبيعية» الأشكال النباتية ولا عضويتها، وهو ما يضع هذا الفن ضمن الاتجاه اللاتبيعي واللاعضوي الذي نبته فورنجر.

غير أن هذا الفن الزخرفي الذي يعد الصفة الغالبة المسيطرة في الفن الإسلامي بأسره، كما قال العالم الألماني هرزفلد، في مقالته في الطبعة الأولى من «الموسوعة الإسلامية»^(٣٦)، لا يقتصر كما هو معروف في تاريخ الفن على رسم الأشكال النباتية - الذي يسمى التوريق - بل يتعداه إلى كل الأشكال الهندسية وتخطيط الحروف العربية، ويشتمل حتى على الأشكال البشرية والحيوانية التي لم تكن لها سوى الدلالة الزخرفية^(٣٧)؛ أي أن هذا الفن نزع المظهر الطبيعي عن التجليات العضوية في الطبيعة كالأشكال البشرية والنبات، فحوّلها إلى أشكال زخرفية مختزلة الأشكال البشرية إلى منمنمات أحيانا أو نماذج مستوية، حاذفا منها البعد الثالث الذي يمنحها العمق الطبيعي، ومختصرا النبات إلى تصاميم تجريدية من أوراق الشجر المتصلة بأشكال هندسية معقدة.

ويربط هرزفلد بين الاتجاه الفني الزخرفي وطبيعة النظرة الإسلامية إلى الحياة التي يرى أنها معارضة للنظرة الكلاسيكية القديمة وحتى للنظرة المسيحية. وقال إن تلك النظرة أدت إلى اختفاء عنصر التشخيص من الأعمال الفنية لدى الشعوب التي دخلت في الإسلام بعد أن كانت الأشكال البشرية عنصرا أساسيا في فنونها^(٣٨). والحق أن الاختلاف أساسى بين النظرة الكلاسيكية الإغريقية والرومانية إلى الوجود والنظرة الإسلامية؛ فالكلاسيكية لم تضع حدا فاصلا بين البشر والآلهة، وهم بشر متفوقون لا يختلفون كثيرا عن العاديين من الناس ويتعاشون معا في حوار يومي. فكان الفن الكلاسيكي قائما على الإنسان في صورته الطبيعية والعضوية، غير أن النظرة المسيحية ليست مطابقة تماما للنظرة الكلاسيكية وإن تأثرت بها في بعض مراحلها بالغرب، خصوصا في عصر النهضة. أما المسيحية الشرقية فكانت مختلفة، وكانت لها بذاتها بعض التأثيرات على المسيحية الغربية في القرون الوسطى. من هنا كان الفن

البيزنطي المسيحي الشرقي تجريديا لاطبيعيا. وكذلك كان النحت القوطي في أوروبا بين القرن الثاني عشر والقرن السادس عشر، بعيدا عن تمثيل الأشكال البشرية في طبيعتها العضوية وأقرب ما يكون إلى المنحوتات الشرقية في الحضارات القديمة. وقد رأى فورنجر أن الفن البيزنطي والنحت القوطي يندرجان في الاتجاه التجريدي اللاطبيعي ويختلفان اختلافا أساسيا عن الاتجاه الكلاسيكي الطبيعي^(٣٩). أما الإسلام ففرق تفريقا تاما بين الله والإنسان، فرفض مبدأ التجسد، ووضع حدا فاصلا بين عالم الكون والفساد ودار الخلد التي يعيش المؤمن في توق دائم إليها، حتى إنه يختار الاستشهاد سبيلا. هذه النظرة التي تحتقر دار الفناء وتسعى إلى تحقيق الحياة الأبدية في العالم الآخر لا تلجأ إلى نقل نماذج الحياة الدنيا بل تتجاوزها بتحويل مظاهرها عن طبيعتها واختزالها إلى خطوط مجردة وألوان خالصة. وقد التقت هذه النظرة مع نظرة الإنسان العربي قبل الإسلام إلى بيئته الطبيعية المقفرة والجافة والمخيفة التي عاش في صراع دائم معها ومع وحوشها الصحراوية باحثا فيها عن ركني حياته الماء والكأ. وقد رأى العالم الألماني كوهنيل في مقالته حول «الأرابيسك» في الطبعة الثانية من «الموسوعة الإسلامية» أن الفن الزخرفي سمي أرابيسك لأن إبداعه كان نتيجة لموقف عربي خاص من الحياة والوجود^(٤٠)، فلم يربط بينه وبين النظرة الإسلامية، بل يجعله أكثر ارتباطا بالطبيعة العربية. والحق أنه ليس من تعارض جوهرى بين موقف الإنسان العربي من الطبيعة والوجود قبل الإسلام وموقفه منهما بعد الإسلام. فكانت الاستمرارية في أشكال التعبير الفني بين العهدين أمرا حتميا وطبيعيا.

يبدى كوهنيل ملاحظة موجزة وثاقبة في مقالته حول الفن الزخرفي العربي يقول فيها «وتوجد تطورات موازية في الشعر العربي والموسيقى العربية»^(٤١)، ويربط بينها وبين الموقف العربي الخاص من الحياة الذي كان الفن الزخرفي أسلوبه في التعبير التشكيلي. هذه الملاحظة الدقيقة موازية للخطوة التي خطاها هيوم في دراسته للشعر والأدب حين اكتشف أن المذاهب الأدبية تسير في الاتجاه نفسه الذي تسير فيه الفنون التشكيلية لأنها جميعا مرتبطة بالاتجاهات

اختصر الشابي - على سبيل المثال - هذا الموقف حين تساءل في محاضراته: لم لم يترجم العرب آداب اليونان والرومان حتى يحدثوا ما سماه انقلاباً في الروح العربية، وأجاب:

«هذا سؤال لم يجب عليه التاريخ. وما إخال السبب في ذلك إلا الغرور، فقد كان العرب معتزين بأدبهم يحسبونه أنه هو كل شيء في العالم، فلم يجدوا حاجة تدفعهم إلى ترجمة الآداب الأخرى وظل المثل الأعلى الذي تختذه العصور الإسلامية في روحه وأسلوبه هو الشعر الجاهلي»^(٤٣).

والإجابة ليست كذلك. فإن الحضارة العربية، وهي في أوج الحيوية والعطاء والوعي لذاتها، أدركت - ولو بالحدس - أنها تسير في غير الاتجاه الكلاسيكي الإغريقي الذي تتناقض أشكاله الفنية مع الإبداع العربي. والحضارة الحية لا تفيد من الغير إلا ما يتماشى مع روحها وما يمكنها أن تصهره.

ومن ناحية ثانية، فإن إلغاء البعد الزمني وتأكيد الخاصية المكانية يحولان النص الشعري إلى أجزاء متجاورة تشاهد معاً في لحظة من الزمان، على حد تعبير إيزرا باوند في تعريفه الصورة الشعرية الحديثة. ولهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتجاورة التي يمكن أن يتم تبديل مواقعها دون أن يختل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معاً وتشاهد معاً^(٤٤)، فهذا التبديل ليس «تقديمًا» ولا «تأخيرًا» لأن التقديم والتأخير يفترضان التابع والتسلسل الزمني، وهما أمران لا تدعيهما القصيدة العربية الممتدة أفقياً في المكان. من هنا، فالشاعر العربي يذكر الأطلال والصحراء ويتغزل بحبيبته ويصف ناقته وفرسه ومركة خاضها ورحلة صيد قام بها. وتتجاوز المشاهد المختلفة دون أن يقصد أن يؤلف منها كيانا عضوياً^(٤٥). إن هذا الشاعر - واعياً أو لا واعياً - يسعى إلى الهروب من الظاهرة الطبيعية العضوية باختزال البعد العمقي وتحقيق صورة متكاملة مسطحة ومستوية. بل إن المشهد الواحد يتكون من مجموعة متجاورة من الصور التي يستقل كل منها في بيت شعري محدد بالقافية بوصفه وسيلة لفصله عن الصورة

الحضارية. هذه الملاحظة المهمة يمكن أن تكون مفتاح دراستنا للتراث الشعري العربي. فإذا كان الفن التشكيلي العربي يندرج في المذهب اللاتطبيعي واللاعضوي، فإن الشعر العربي أيضاً قد سار في الاتجاه نفسه، وهو ما أطلق عليه جوزيف فرانك اسم الشكل المكاني، المتصف أساساً بحذف البعد الثالث في الأدب كما هو محذوف في الفن، أي أن تراثنا الشعري العربي، من حيث الشكل الفني، يلتقي بالقصيدة الحديثة كما حددها مفكرو الحداثة ونقادها بالغرب، في الاتجاه التيميري وفي المنطق الذي يحكمه.

كيف كانت القصيدة العربية مكانية، وما مضامين هذا التعريف؟ وماذا ينتج عنه؟ إذا اعتبرنا مع فرانك أن البعد الثالث في الأدب (وهو الذي يقرب النص الأدبي من محاكاة المظاهر الطبيعية للوجود التي تحدد أساساً بالكون والفساد) وهو الزمن، علة التحولات الطبيعية، فإن تجنب التعبير عن تلك المظاهر الطبيعية في الشعر يقتضي إلغاء عنصر الزمن (بما هو تسلسل وتتابع) فينتفي السرد القصصي. ولعل هذا ما يفسر خلو التراث الشعري العربي من الشعر القصصي الذي يعد خاصية أساسية من خصائص الشعر الكلاسيكي الأوروبي^(٤٦). ولعله يجيب عن السؤال الذي طالما طرحه المهتمون بالشعر العربي في هذا القرن: لماذا لم يكتب العرب ملحمة شعرية؟ وهذا ما يعلل عدم اكتراث العرب القدماء بالشعر اليوناني الملحمي والدرامي، لأنه مناقض تماماً لنتوجه الحضاري العربي وغير منسجم مع ما نتج عنه من شكل فني للقصيدة العربية، وقد كان العرب منسجمين مع أنفسهم ومع موقفهم من الكون والحياة والطبيعة، حين أهتموا الشعر الكلاسيكي البيداني الذي جاء معبراً - كما فن النحت والعمارة اليوناني - عن المذهب الطبيعى العضوي، وواصلوا تطوير الشكل الفني الشعري الخاص بهم، الذي لم يكن سوى التعبير الحتمي عن توجه الحضارة العربية. من هنا، فإن الذين تساءلوا لم لم يفد العرب من الشعر اليوناني القديم لم يدركوا الأبعاد الحضارية للمذاهب الفنية. وهم يعتقدون أن الحضارة الإغريقية أرفع شأنًا من الحضارة العربية، وأن الإنسان العربي لا يرقى إلى ما حققه غيره من مستوى حضارى أو حتى إنسانى، لذلك فهم يطالبونه بالتحاق بالغير واتباعه. وقد

ببرقة شماء. وتشابه مشاهد الحرب والصيد وأوصاف الخيل والنوق. كذلك تختلط صفات الأبطال حتى يؤلف مجموعها صورة لبطل واحد كامل. وتشابه النساء فكان الشعراء جميعا يصفون امرأة واحدة يسمونها تارة سلمى وأخرى سعاد أو خولة أو هند، لأن الشعر فن له تقاليده وأصوله، وهو مرجع ذاته، وليس وصفا عاديا للواقع الخارجى وليس نقلا عنه. ويعود الشعراء إلى تقاليد معينة فى المديح وفى الرثاء وفى الهجاء وفى الغزل، مما يؤدي إلى إكساب مجموعة القصائد التى تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها. فتكون لا شخصية القصيدة سبيلا إلى تأكيد شخصية الغرض الشعري. ولا معنى ذلك أن قصائد الرثاء، مثلا، تقلد الواحدة الأخرى وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر، لكن هذه القصائد الرثائية جميعا تتبع تقاليد شعرية معينة تكسيها هويتها^(٤٧)، وهو أمر لا ينفي الإبداع بل يؤكد، فليس هناك إبداع إلا ضمن إطار التقاليد الفنية أو الشعرية. أما ما عدا ذلك فهو وصف ونقل أو هلوسة ذاتية، وليس إبداعا ولا فنا، هذا المبدأ كنهه الأدب الغربي والنقد الذى تناوله، وهو الذى أشار إليه فرادى بقوله إن ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينج لم يسأل نفسه ماذا يمكننى أن أجعل لأقوله عن كينج؟ ولكن كيف يتحتم شعريا معالجة موضوع كهذا^(٤٨). هذا المبدأ يؤكد أن الفن، بأشكاله جميعا، ليس هوى ذاتيا بل هو تراث متماثل ومتنام.

هذه الملاحظات، وإن كانت لا تدعى الإحاطة بخصائص الشعر العربى ولا يقصد منها دراسة استقصاء، فهى مؤشرات تسهم فى إلقاء بعض الضوء على خصوصية التراث الشعرى العربى. وتتمثل هذه الخصوصية فى حذف البعد الثالث فى البناء الشعرى، وهو البعد الذى يثبتاته يقترب العمل الشعرى من محاكاة مظاهر الطبيعة العضوية، وبذلك امتدت القصيدة العربية أفقيا فى المكان وتحوّلت إلى مجموعة متجاورة من الصور ضمن إطار واحد حددته وحدة الوزن والقافية، وأصبحت القصيدة بأكملها صورة واحدة تشاهد أجزاؤها بشكل متزامن فى لحظة من الزمن. وكان هذا الاتجاه الفنى فى البناء الشعرى انعكاسا

كذلك، فإن النص الشعرى العربى، بابتعاده عن تمثيل مظاهر الطبيعة العضوية بما فيها الإنسان، كان تحقيقا لمبدأ اللاشخصية فى الشعر. وهذا أمر طبيعى بالنسبة إلى الإنسان العربى الذى كان يشعر أنه لا يقوى بنفسه على مواجهة الطبيعة القاسية والوجود الغامض والقاهر، فاحتوى بالقبيلة، وأضاف إليها فيما بعد الدين والدولة، وظل عضوا فى مجموعة. من هنا لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبيرا عن شخصية الشاعر الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتقاليد الشعرية التى تكون ما يسمى بأغراض الشعر^(٤٩). فليس هناك فارق بين الأطلال ببرقة نهجد وما خلفته الحبيبة وعشيرتها بسقط اللوى وبحومانة الدراج أو

فى الاتجاه نفسه الذى سار فيه شعرنا القديم، لأنه يكتب ضمن تراث فكرى وفنى يستمد منه ذاته بوصفه شاعرا ويولد منه شعره الحديث. والشاعر الحقيقي الواعى والمثقف يستطيع بنفسه اكتشاف طبيعة علاقته بتراثه وتحديد موقعه ضمن ذلك التراث الحى المتواصل فى الإبداع الحديث. أما الناقد الأدبى فيضع الأسس العامة ويثبت المبادئ الفكرية، ويكشف عن الأعمال الأدبية المهمة والكبيرة ويعلل تميزها، مستنجا بذلك مبادئ نقدية تواكب الحركة الأدبية وتعززها بالنظرية وتدعمها بالفكر.

وحين ينظر الناقد فى التجربة الشعرية العربية الحديثة التى بدت تجريبية فى العقد الخامس من هذا القرن، يجد أنها نضجت عبر ذرى إبداعية جليلة على مدى ثلاثة عقود من الزمن وأثبتت نفسها وترسخت فى إطار التراث الشعرى العربى. وقد كان الأصليون من رواد هذه الحركة مدركين لموقعهم الحضارى ودورهم النهضوى، فكانوا واعين بعلاقتهم بالتراث، ولعل خليل حاوى بوعيه وثقافته وتجربته الشعرية المتميزة عبر خير تعبير عن هذه المسألة بقوله:

«حين أعيد النظر فى نهضة الشعر العربى الحديث التى أطلقناها نحن الرواد عبر الخمسينات، أرى أننا كنا نحاول وإعين أن نحدث ثورة تجعل الشعر الحديث منفصل عن التراث الشعرى العربى بقدر ما يتصل به. وكان كل منا يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية فى التراث. وأعتقد أن كل نهضة شعرية فى أمة تحمل تراثا شعريا عريقا متراكما لابد لها من العودة إلى ينباع الأصيل التى كانت مصدر كل نهضة فى الماضى، وهذه العودة تختلف عما يدعى بالسلفية الشعرية، ذلك أنها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج التى استقرت فى قوالب جامدة، بل إلى ينباع التى تفجرت منها روح حيوية تولد أنماطا ونماذج. لهذا كان فى شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة فى الشعر الجاهلى والثورة فى الشعر العباسى، التى انتهت

للاتجاه الحضارى العربى، المتصف بعدم الانسجام بين الإنسان ومظاهر الطبيعة والوجود، وهو موقف يؤدى بالإنسان إلى تجاوز هذه المظاهر بأسلوب فنى لاطبعى ولاعضوى يختزل هذه المظاهر ويحولها عن طبيعتها فينتصر بالفن عليها. وبابتعاد هذا المذهب الفنى عن الوصف والنقل للمظاهر الخارجية وعن التعبير عن ذاتية الشاعر الفرد، أكد الإبداع الفنى ووثق الصلة بالتقاليد الفنية وعزز مفهوم التراث.

هذه المبادئ نفسها عادت الحركة الحديثة فى الفن والشعر فى الغرب إلى إثباتها، وهى حركة معارضة فى الفكر والممارسة الفنية للمذهبين الكلاسيكى والرومنتيكى فى الغرب. والحق أن الشعر العربى نقيض الاتجاهين الكلاسيكى والرومنتيكى، وقد أسى فهمه وتقديره حتى الآن، لأنه يحاكم بمنطق هذين الاتجاهين وهو منطق غريب عن طبيعته. والحق أن شعرنا العربى الحديث، الذى يلتقى مع الحدائث الغربية فى مبادئها العامة وقد أفاد فعلا من فكرها وممارستها، هو استمرار لتراثنا الشعرى العربى وجزء لا يتجزأ منه، لأنه يقوم أساسا على المنطق نفسه ويهتدى بالمبادئ ذاتها. لكن ذلك لا يعنى أن الشعر العربى الحديث شبيه بالشعر العربى القديم من حيث وسائل التعبير وإن وجدا ضمن اتجاه واحد. فهذا أبعد ما يكون عن المنطق وعن الواقع. فكل حضارة توجد وسائلها وكل عصر يبدع أساليبه وإن كان ذلك ضمن إطار عام، فكما أن الفن الفرعونى والفن البيزنطى وفن القرن العشرين وإن أمكن جمعها فى اتجاه واحد لوجود قواسم مشتركة أساسية بينها، فخصائصها لا تتطابق ولا تتخذ وسيلة واحدة فى التعبير، فإن الشعر العربى القديم والشعر الغربى الحديث أوجد كل منهما حلوله التعبيرية الخاصة لمواجهة مشكلاته الحضارية والفنية المتشابهتين فى المبادئ الأساسية. كذلك فحين نتحدث عن العلاقة الوثيقة بين شعرنا العربى الحديث وتراثنا الشعرى فينبغى ألا يفهم من ذلك أن الشاعر العربى الحديث مطالب باستخدام البناء الفنى نفسه الذى أبدعه شعراؤنا القدماء، ولا بالالتزام بموضوعاتهم أو بالأغراض الشعرية التقليدية. كما لا ينبغى أن يفهم أن هذا الشاعر بإمكانه أن يقلد الشعر الغربى الحديث مادام هذا الشعر يدخل

إلى غايتها من التطور في نتاج المتنبي. ولا شك أنه يلمح في الشعر الحديث غصة وثورة ونفار من واقع الحياة العربية الحاضرة، وهذه تكاد تكون شبيهة بما عاناه المتنبي الذي عاش في عصر كانت فيه الحضارة العربية تشارف على الأفول، وكان المتنبي يحاول أن يعيشها من جديد، كما حاول الأصيلون من الشعراء المحدثين في هذا العصر^(٤٩).

في هذا النص المهم يحيط حاوي بجانب كبير من خصائص الحركة الشعرية العربية الحديثة التي كان واحداً من أبرز روادها في الشعر وفي النقد الأدبي. فهذه الحركة هي نهضة وثورة، نهضة لأنها انطلقت بعد قرون من الجمود انطفأت فيها جذوة الإبداع الشعري، وثورة على الاتجاهات التي سبقتها مباشرة، ما حاكى منها الشعر العربي القديم دون أن يدرك الشاعر المحاكى موقعه في العصر الحديث، وما نقل منها عن الشعر الغربي دون أن يعي الشاعر الناقل موقعه من تراثه. وفي كلتا الحالتين كان أولئك الشعراء غير مدركين البعد الحضاري للشعر وغير واعين بدوره الحقيقي. وكانت الثورة التي أحدثت نهضة هي تحقيق الحداثة من قلب التراث ومن أعماقه، وهي حداثة من يعي ذاته الحضارية ويعي غيره بوعيه بذاته. من هنا، كان على الشاعر العربي الحديث - الذي قد اختار لنفسه الثورة سبيلاً وتحقيقاً للنهضة غاية - أن يحدد طبيعة علاقته بالتراث فيكتشف العناصر الحية فيه التي يمكنه الارتباط بها والتأسيس عليها والانطلاق منها. وقد رأى حاوي مثلاً، أن الفطرة والثورة هما خاصيتان من خصائص التراث الشعري العربي يمكن أن يستلهمهما الشعر العربي الحديث، وهما من مبادئه.

ولعل من أهم ما يطرحه حاوي في هذا النص هو المقارنة التي يعقدها بين واقع الحياة العربية الحاضرة والمرحلة الحضارية التي عاشها المتنبي والتي وصفها بالمشاركة على الأفول. ومنها يستنتج أن دور الشاعر الحديث هو تحقيق البعث الحضاري الذي رأى أن المتنبي رمى إليه. وقد كان

حاوي أميناً في تجربته الشعرية ونتاجه الشعري لهذا الموقف. ولعل إحدى السمات الأساسية التي اتصف بها الشعر العربي الحديث هي إعادة ربط الفن الشعري بالبناء الحضاري الذي ينبثق الشعر عنه ويكون صورة له. والشاعر الحديث الحقيقي من الشعراء العرب هو الشاعر الذي أدرك العلاقة الجدلية التي تربط بين الإنسان والحضارة من حيث إن الإنسان أبو الحضارة وابنها، وهو الفاعل فيها والمنفعل بها. كما وعى قضية التحديات التي تواجهها الحضارة العربية منذ أكثر من قرن، وعانها معاناة يومية عميقة وحادة، وكان صاحب موقف راسخ وواضح من هذه المسألة^(٥٠). وقد اكتسب الشعر العربي الحديث بالتزامه بالقضية الحضارية خاصية أساسية من خصائص الحداثة هي اللاشخصية في الشعر. فلم يعد الشعر بوحاً ذاتياً أو انعكاساً لهموم شخصية أو وصفاً لمظاهر خارجية، واتجه إلى التعبير عن ضمير الأمة في عمومها الحضارية، فعاد إلى الأسطورة التراثية والحكاية الشعبية فحوّلها إلى رمز يصل الماضي بالحاضر ويختصر الزمن، فكانت العنقاء والسندباد والحلاج والخضر والحسين وغيرها رموزاً أسطورية تراثية أعادت صياغة الماضي والحاضر معاً. أما العودة إلى الأسطورة التراثية القائمة في ضمير الإنسان العربي والحاضرة في وعيه، فقد ساعدت الشاعر في الإفادة من الدلالة الأسطورية، بالإشارة السريعة، دون اللجوء إلى السرد القصصي، فتحوّلت القصيدة الحديثة إلى مشاهد أبرزت الذرى الشعرية وألغت التقرير، فأسقط البعد الزمني، وحققت القصيدة خاصيتها المكانية، فكانت مرتبطة بأبرز الخصائص الفنية للقصيدة العربية القديمة وهي الامتداد في المكان. ولعل ما لاحظته حاوي من موقف الشاعر الحديث غير المنسجم مع الواقع، الذي ولد في الشعر ما أسماه غصة وثورة ونفارا، هو الذي أدى به إلى رفض مظاهر ذلك الواقع وتخفيه بشكل فني يلفي طبيعته، وهو موقف مشابه للموقف الذي اتخذه الشاعر العربي القديم من الوجود والطبيعة والواقع. فكان التعبير الشعري في تراثنا القديم وفي عصرنا الحديث انعكاساً للاتجاهات الحضارية والتوجهات الفكرية.

Jonathan D. Culler, "Structuralism", *Ency. of Poetry*, P.(٢٠) 983.

Johathan Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (london,1977)p.122.

Anatomy.p.97. (٢٢)

(٢٣) الهللالان في الأصل.

Anatomy, pp. 97-98. (٢٤)

(٢٥) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عن العرب، ٣ صدمة الحداثة (بيروت ١٩٧٨)، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، والتأكيد في النص الأصلي.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٢٥١.

(٢٨) نشر في مجلة الكرمل (بيروت، صيف ١٩٨١)، العدد الثالث، ص ١٤٩ - ١٥٦.

(٢٩) نشر في العدد نفسه من الكرمل، ص ١٤٩ - ١٥٦.

(٣٠) أشار أدونيس إلى هذا التفريق في صدمة الحداثة، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٣١) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب (نيس، ١٩٧٥)، ص ١٠٣.

(٣٢) صدمة الحداثة، ص ١٣٣.

(٣٣) أكد فرانك في بحثه أنه لا هو ولا فورنجر ينظران إلى هذه التقسيمات على أنها مطلقة إلا من الناحية النظرية. هذه الأساليب المختلفة هي بنى مثالية يقترب منها الفن في العصور المختلفة بنسبة تزيد أو تنقص ويمكن أن توجد عناصر من كلا الاتجاهين في كل العصور، والثقافات تبذل اتجاهها أو آخر على أساس تغليب ذلك الاتجاه وليس على أساس النفي المطلق للآخر.

Frank, p. 390, footnote no. (5).

E. Kühnel "Arabesque", *Encyclopedia of Islam* (Leiden, 1954), vol. I, p. 558, col. 2. (٣٤)

(٣٥) وقد طور فورنجر هذه النظرية واستند إليها في نظريته 389، Frank, وربط بينها وبين الاتجاهات الحضارية.

E Herzfeld, "Arabesque", *Encyclopedia of Islam* (Leiden, 1917), vol. I, p. 366, col. 2. (٣٦)

Ibid, p. 363, Col. 2 and p. 365, Col. 1. (٣٧)

.Ibid.,p. 366. (٣٨)

Frank, p. 389. (٣٩)

Kühnel, p. 560, col. I. (٤٠)

Idem. (٤١)

(٤٢) بل إن ما يمكن إدراجه في الأدب القصصي العربي لا يخضع للسرد القصصي. ولعل خير مثال لهذا هو الأسلوب الروائي لألف ليلة وليلة التي تتألف من مجموعة قصص يكاد لا يربط بعضها ببعض الآخر سوى الإطار العام وهو قصة الملك شهريار وشهرزاد التي تحدثه بقصص مختلفة ليلايل ألف وواحدة.

(٤٣) راجع في هذا الموضوع للمؤلفة دراسة بعنوان «حكايات حارتنا: مفهوم جديد للرواية»، أدبنا الحديث بين الرواية والتصوير (بيروت، ١٩٧٩)، ٢٢٣ - ٢٤٧. ولعل هذا الأسلوب ليس بمعيد عن الاتجاهات الروائية

Solomon Fishman, "Tradition", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New Jersey, 1974), p. 859. (١)

T.E. Hulme, "Romanticism and Classicism", *Criticism' The Foundation of Modern Literary Judgment* (New York, 1958), p. 257. (٢)

Ibid, p. 258. (٣)

Ibid, p. 264. (٤)

R. McHugh, "James Joyce", *Cassell's Encyclopedia of World Literature* (London, 1973), Vol. II, p. 761. (٥)

T.S. Eliot ed., *Literary Essays of Ezra Pound* (London, 1963), p. 4. (٦)

Joseph Frank, "Spatial form in Modern Literature" *Criticism*, p. 379. (٧)

Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (Abstraction and Empathy). (٨)

Frank, p. 388. (٩)

(١٠) يطلق فورنجر مصطلح التقمص الوجداني على المذهب الطبيعي في الفن ويعني «فناء شخصية التأمل في موضوع التأمل حتى يستوعبه استيعابا تاما. وقد استند الشعراء الرومانتيكيون في إنجلترا إلى هذا المفهوم في تفسيرهم لشعورهم القوي بما في الطبيعة من جمال، وذلك خاصة في حالة الشاعر وليام وردزورث».

Magdi Wahba, "Empathy", *A Dictionary of Literary Terms* (Beirut, 1974), p. 131. (١١)
على المذهب الطبيعي مع أن ما عناه فورنجر كان أوسع وأعرق من ذلك إلى حد كبير.

Frank, pp. 388-389. (١٢)

T.S. Eliot, *Selected prose* (London, 1965), pp. 22-23. (١٣)

Ibid., p. 23. (١٤)

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957). (١٥)
والكتاب يضم المادة التي قدمها فراي في أربع محاضرات عامة في جامعة برنستون الأمريكية في آذار/ مارس ١٩٥٤. وكان قد بدأ في وضع أسس مذهبه ما قبل عام ١٩٣٢ حين اكتمل جانب كبير منه خلال تدريسه طلاب السنة النهائية في برنستون، وقد نشر فراي الجزء الأكبر من مادة الكتاب في المجلات الأدبية منذ عام ١٩٤٢ وحتى عام ١٩٥٥
Anatomy, pp. vii-viii.

William Willeford, "Myth Criticism", *Ency. of poetry*, p. 957. (١٦)

(١٦) انظر دراسة مفصلة حول هذا الموضوع في كتاب لمؤلفة هذا البحث بعنوان أسطورة الموت والانبعثات في الشعر العربي الحديث (بيروت، ١٩٧٨).

Claude Lévi- Strauss, "the Structural Study of Myth" *Myth; A Symposium* (Indiana, 1965), pp. 83-84. (١٧)

Edmund Leach ed., "Introduction", *The Structural Study of Myth and Totemism* (U.S.A. 1969), p. ix. (١٨)

(١٩) أسطورة الموت والانبعثات، ص ٢٣.

الحديث في الغرب التي سارت في الاتجاه نفسه الذي سار فيه الشعر. ومن هنا اهتمام الغربيين اليوم بألف ليلة وليلة.

(٤٤) يلحظ أن هذا أيضا هو أسلوب التعبير الفني في القرآن، فكان الكتاب بأسره مجموعة مشاهد خارج إطار الزمن، تبدو غير مترابطة، ولعل أفضل مثال هو سورة الكهف التي تجمع بين قصة موسى والخضر، وذى القرنين وفنية الكهف، فتتجاوز هذه القصص وأحيانا تتداخل مختزلة الزمن والتاريخ سامية عليهما. راجع أسطورة الموت والانبعاث، ص ٥٢ - ٦٤.

(٤٥) الوحدة العضوية هو المبدأ النقدي الذي أطلقه الشاعر والناقد الإنجليزي الرومنتيكي صموئيل تايلور كولريدج، وقد أخذه عن الناقد والفيلسوف الألماني جوهان جوتفريد هردر. وقد شاع استعماله في النقد الغربي وفي نقدنا العربي الحديث حتى ظن أنه حكم مطلق على الشعر بأسره. وهو ليس سوى مبدأ نقدي رومنتيكي لا يبنى تعميمه.

(٤٦) مرة أخرى أشير إلى أن هذا الحكم ليس على سبيل الإطلاق بل يمثل الصفة الغالبة، وهو ليس صحيحا بالقدر نفسه في العصور المختلفة، ولعله يصح أكثر ما يصح على الشعر الجاهلي.

(٤٧) التقاليد الشعرية موجودة حتى في أكثر الاتجاهات ذاتية. ولعل الرومنتيكية الغربية خير دليل على ذلك، ويصح وصف الطبيعة في الشعر الإنجليزي مثالا. فكل حركة تخلق قاموسها الخاص وتقاليدها وإلا لما سميت حركة.

(٤٨) راجع هامش (٢٤) من هذا البحث.

(٤٩) محي الدين صبحي، «مقابلة مع خليل حاوي»، مجلة المعرفة (دمشق، آذار ١٩٧٣)، العدد ١٣٣ ص ٩٧.

(٥٠) راجع للمؤلفة بحثا بعنوان «خليل حاوي يكتب ملحمة الإنسان والحضارة»، أدبا الحديث بين الرويا والتعبير، ص ٩٧ - ١٧٢.



حلم عابر وجسد مقيم

قراءة فى نماذج

من شعر عبد المنعم رمضان

شاعر عبد الحميد*

«وأخشى الشتاء لأنه فصل الراحة».
«رامبو»

المجالية حول السلوك الإنسانى بدراسة العوامل النفسية التى تؤثر على الفرد، ولذلك فقد استخدم مفهوم حيز الحياة Life Space كى يشير به إلى تلك الجوانب التى تمثل كل الاهتمامات والأشخاص والأهداف، والموضوعات، والرغبات، والميول السلوكية، وغيرها من الجوانب، وثيقة الصلة بالشخص، وهى جوانب تكون لها قوتها، واتجاهاتها، وحركاتها، داخل حيز حياة الشخص.

والحقيقة هى أن كلا منا يعيش الواقع من خلال جسده. هذا الجسد هو الذى يحيا، ويعيش، ويعمل، ويعلم، ويحب، ويكره، ويقوم بنشاطات الهضم، والتنفس، والحركة، والإبداع.

تتضمن كل أشكال السلوك السوى وجود كائن بيولوجى ينشط فى موقع (مكان) معين يتسم بالمعقولية بالنسبة إلى هذا الكائن. ومجال الدراسة الذى يهتم بالسلوك فى علاقته بالمكان هو ما يسمى بالإيكولوجيا - Ecol.ogy. ف «الإيكولوجيا» مصطلح يشير إلى ذلك العلم الذى يدرس علاقات الكائنات الحية المختلفة من إنسان وحيوان ونبات ببيئتها التى تحيا فيها، ويؤكد هذا العلم أنه ليست البيئة الطبيعية والاجتماعية فقط هى التى تؤثر على الإنسان، لكن الإنسان ذاته يؤثر على هذه البيئة أيضا تأثيرات كبيرة. وقد اهتم كيرت ليفين - عالم النفس الألمانى - فى نظريته

* ناقد، أستاذ بقسم علم النفس، آداب القاهرة.

يمثل الجسد فى رأى ميرلوبونتى القصيدة الأولى لنا من حيث نحن ذوات؛ بحيث قد يكون من المناسب أن نشير إلى الوعى، - ليس من خلال تعبيرات عقلية مثل «أعتقد أن» - ولكن من خلال تعبيرات جسمية، كذلك أكد ميرلوبونتى أن :

«المكان الذى نقوم بالحركة والفعل وإخاكة فيه ليس موجودا خارجنا، إنه ليس مكانا تمثيلىا يعتمد على نشاط العقل بقدر ما هو مكان موجود داخل أبنيتنا الجسدية ذاتها»^(٣).

«فالإنسان إذن يدرك العالم بجسمه، وكذلك تتعرف البشرية، سواء فى طفولتها التاريخية أو فى طفولة الفرد الإنسانى، على الأشياء والمضاهير بالحواس، فالحضارة والثقافة إنجازات الجسد واستمرار له»^(٤).

كذلك، فإن فيلسوفا مثل جبريل مارسيل رأى فى الإنسان ذات متجسدة. وأن الجسد عامل حاسم فى صميم الخبرة المباشرة، وهذا الوجود المتجسد الذى يسميه هوسرل وميرلوبونتى (الوجود فى العالم) هو مضمون فكرة الجسم، التى ترى الإنسان وجودا متفتحا للعالم - أو على العالم - والعلاقة بين الإنسان وجسده ليست علاقة حيابة أو امتلاك على نحو ما يمتلك الإنسان الأشياء والموضوعات الخارجية، إنما هى علاقة باطنية تقوم على «المشاركة»، وتنطوى على سر يعطى للجسم معانى تجعله يقبل الخلود والحياة الأبدية»^(٥).

حاول نقاد وشعراء عرب كثيرون، خاصة فى العقود الثلاثة الأخيرة، أن يجدوا فى التصوف الوجه الشعري الآخر المقابل لذلك الوجه الشعري الخطابي الزايق والمفتعل سطحي العاطفة، المدائحى، مالى السلطة ومكرس الظلم والتخلف.

يقول رمضان بسطويسى فى دراسته عن «أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى فى شعر مطر»^(٦) فى محاولة منه لتبرير انسحاب المتصوفة بأجسادهم عن العالم :

«والتصوف يشكل بجسده ثقافة مضادة وسط العالم الفكرى والاجتماعى والسياسى السائد

رغم ذلك، فقد تم النظر إلى الجسد، فى ثقافات عدة، باعتباره مرتبطا بالقذارة، والشر فقط، بل باعتباره أيضا بلا فائدة؛ هو الجانب الثانى، فى مقابل الجانب الخالد الذى هو الروح. وقد تم ربط الجسد بالجانب الفيزيى اللاعقلانى، ذلك الجانب الذى تحاول عمليات التربية والتعليم والتنشئة الاجتماعية أن تبعده عن مدارك الطفل والمراهق، وتجعل له صورة سلبية فى وعيه، ومداركه، ومن ثم فقد تم اعتبار ابتعاد عن هذه الصورة السلبية، وتجاوزها، إنجازا متفوقا لا يفوقه إنجاز.

الجسد فى الفلسفة

حاولت فلسفات ميتافيزيقية عدة الحط من شأن الجسد؛ فقديما كان يقول «أفلاطون» بأن الجسد قير Soma Sema، ثم قال «ديكارت» بعد ذلك بثنائية العقل والجسد، وأدت هذه الفلسفات الميتافيزيقية إلى النظر إلى الجسد، كما قال وليم بويت، باعتباره :

«أداة تنتهك كل المعتقدات السابقة، ليست له لغته الشفاهية أو الكتابية الخاصة، فاللغة تنبع من نقيضه الذى هو العقل، ومن ثم فإن الجسد هو كيان بلا ثقافة خاصة، كما أنه بلا قواعد خاصة تنظم سلوكه ولذلك تم عزل الجسد عن وجوده الخاص فى العالم»^(١).

فى مقابل تلك الفلسفات التى تصورت الإنسان على هيئة ثنائية؛ تتكون من العقل (أو الروح) والجسد، أكدت فلسفات حديثة - أبرزها فلسفة ميرلوبونتى - أن السلوك يمتد بجذوره فى بيولوجية الكائن، فالكائن العضوى، والسلوك، والأسلوب، تمتزج كلها فى شكل جديد من الدلالات. فالتناغم الحركى يزخر بالمعنى، والموقف ورد الفعل يرتبطان بعمرى وثيقة؛ ومن خلال المشاركة فى بنية معينة، يتم من خلالها التعبير عن شكل النشاط المناسب للكائن الحى. وقد قال ميرلوبونتى فى كتابه فينومينولوجيا الإدراك :

«جسدنا ذاته له، بالفعل، شخصيته ووجوده الذى يتفاعل ويتداخل مع العالم بحيث تصبح بنية العالم معتمدة على بنية الجسد»^(٢).

فى هذه الممارسة، ومقاومته لها، ومحاولته تغييرها وتجاوزها إلى واقع جديد أكثر كرامة وحرية وإنسانية. وبذلك، فإن التصوف فى حالات كثيرة بنزعتة الهرمية من المواجهة، وبإغاله فى سبر أغوار الداخل والتغافل عن الخارج الواقعى أو التعبير عنه بطريقة رمزية موهلة فى التخفى قد قام تقريبا، ودون وعى فى حالات كثيرة، بالدور نفسه الذى قام به الوجه الخطائى المدائحى الممالئ للظلم من الشعر، أو الفكر العربى: الأول أسقط طاقاته الإبداعية على كيانات ميتافيزيقية مفارقة، والثانى أسقطها على كيانات اجتماعية قمعية ظالمة.

الجسد والتحليل النفسى

تحدث كثيرون من المهتمين بالسلوك الإنسانى، خاصة من وجهة نظر التحليل النفسى عن الجسد. ولعل أشهر الأمثلة هنا هو فرويد فى حديثه عن الكبت، وعقدة أوديب، والإبدال، والتعويض، والتسامى، وغير ذلك من المفاهيم التى تتناول حالات مختلفة من الطاقات الجسمية والنفسية. لكن المثال الأقرب إلى موضوع دراستنا هذه، الذى قد يكون مفيدا أكثر من غيره، هو المحلل النفسى الألمانى وليم رايش الذى كانت دراساته وإبتكاراته ومعاركه كلها موجهة نحو تحرير الجسد، باعتبار أن هذا التحرير هو الخطوة الأولى نحو تحرير الإنسان بشكل عام، ولذلك نعرض هنا لبعض أفكاره، بقدر من الاختصار.

وليم رايش وعوائق نمو الجسد

نظر رايش إلى الجسد والعقل باعتبارهما وحدة واحدة، وقال بأن أهم ما يعوق حدوث هذا الاتحاد بينهما تلك المحاولات الدائمة التى يقوم بها المجتمع لإحداث الانفصال بينهما من خلال آلية التدريع Armouring (أو التقييد أو إلتخيشب أو الضبط أو القمع لتلك القوة الظاهرية التى تخفى وراءها ضعفا كبيرا) والتى هى العقبة الرئيسية أمام النمو. فالكائن المدرع هو كائن غير قادر على تحطيم درعه (سجنه وقيوده)، وهو أيضا كائن غير قادر على التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته البيولوجية الأساسية. إنه يكون على ألفة بإحساس الدغدغة، لكنه لم يمر أبدا ببحيرة اللذة الكلية.

لكى يتفرد ويختلف، ويقدس جسده فلا يكون مستباحا للنزعة الاستهلاكية... وهذا التقديس للجسد، يجعل الحضور الأصلى والأصيل للجسد يتم بغياب الجسد عن الممارسة التى يفرضها المجتمع، فلا يصبح الجسد أداة للطموح والتسلط والسيطرة وإنما هو التخلق والولادة والقيامة^(٧). ويقول أيضا:

«والتصوف حين يجاهد لتحرير جسده من الخارج فإنه يجاهد لتحرير جسده أيضا من الانسحاب إلى داخل الذات، فىسمى إلى الحضرة الكلية، فيشهد جسده فى الجسد الكونى، ويقاوم انفصال الذات عن الجسد، فيجعل من جسده معبرا لمقاومة غواية النفس»^(٨).

لنا رأى معارض لهذه الآراء السابقة، فالتصوف فى كثير من حالاته أدى إلى حل ثنائية الروح والجسد على حساب الجسد ولصالح الروح أو الذات، وبذلك فقد ساهم، على نحو واضح، فى عمليات الانسحاب من المشاركة الفعالة فى عمليات التمرد ومقاومة الظلم، كما أنه أدى إلى حل ثنائية الأنا والآخر لحساب الآخر، فقد قام التصوف فى حالات كثيرة بإخلاء الساحة للآخر كى يستبد ويعبث بأجساد الناس ويعتدى عليهم، وطالت عملياته العنيفة هذه المتصوفين أنفسهم (الحلاج والسهورردى مثلا). لم يحل التصوف ثنائية الروح والجسد بل زادها عمقا. وإذا كانت فلسفة أفلاطون، مثلا، بنظرتها إلى الجسد على أنه قبر، وإذا كانت فلسفات أخرى - ديكارت مثلا كما سبق أن ذكرنا - قد أكدت ثنائية الروح (أو العقل) والجسد بمزيد من النفى والنظرة السلبية للجسد، فإن التصوف - رغم غنى التجربة الصوفية - قد أدى إلى الاحتفاظ بالجسد مع النظر إليه نظرة سلبية، كما فعلت الفلسفات الميتافيزيقية، بل إلى نفى وجود الجسد ذاته لصالح كيانات ميتافيزيقية أيضا (الحضرة الكلية - الشهود .. إلخ). وبذلك «فإن الحضور الأصلى والأصيل للجسد» لا يمكن أن يتم «بغيباب الجسد من (أو عن) ممارسة التى يفرضها المجتمع»^(٩). بل - بنسب هذا الجسد

الله هنا فكرة سحرية غامضة حول التناغم النباتي بين الذات والطبيعة. إن تدريعات الشخصية يمكن النظر إليها الآن على أنها متطابقة وظيفيا مع خفض النشاط العضلي بدرجة كبيرة، ويمثل التغلب (الجمود) الجسمي الجانب الأكثر جوهرية في عملية الكبت، وقد ذكر كل المرضى الذين عالجهم رايش أنهم - من خلال ممارسات وأوامر معينة (اكتم نفسك/ اجلس ساكنا/ التحكم في الاندفاعات العضلية والحشوية) - تعلموا أن يقمعوا اندفاعاتهم ومشاعرهم الخاصة نحو الكراهية أو القلق أو الحب^(١٠).

إن التدريع يقيد تدفق الطاقة ويوقف التعبير عن الانفعال، وما يبدأ بوصفه وسيلة دفاعية ضد القلق شديد الوطأة يصبح ساجا جسميا وانفعاليا حصينا.

من الممكن أن نخرج من المصيدة على كل حال، فمن أجل تخطيط السجن ينبغي أن نعترف أولا بأننا نقيع في سجن. المصيدة هي البنية الانفعالية للإنسان، بنيت الشخصية الاجتماعية التي لا بد أن يحاول الإنسان بالسبل كافة أن يقوم بتغييرها.

الجسد عند باختين

لا يمكننا أن نحصر في هذا السياق كل ما كتب عن الجسد في النقد الأدبي، كل ما نستطيع أن نشير إليه هنا كتابة واحدة أو نظرية واحدة هي نظرية باختين، وجدناها أكثر فائدة من غيرها في دراستنا الحالية عن كتابة عبد المنعم رمضان الشعرية، باعتبارها كتابة عن الجسد من الخارج (بوصفه أعضاء)، وكتابة عنه من الداخل (بوصفه أحاسيس ومشاعر)، وكتابة عنه من الداخل والخارج (أعضاء تمشي وتتحرك وتطمح وترنو وتحاول أن تتحقق)؛ هي كتابة عن الجسد بلفته، وبمفرداته، والمحددة، والمحددة، في محاولة منها لنفك إسهاره وتحرير أعضائه، ككي يكتشف هذا الجسد ذاته ويحقق وجوده ومن ثم لم يتورع هذا الشاعر عن استخدام كل ما يعن له من مفردات بسيطة أو مركبة، مبتذلة أو معقولة، مريحة أو صادمة.

إن الفرد المدرع لا يستطيع أن يعبر عن بادرة أو «تهيدة» من السرور (اللذة) أو حتى أن يحاكيها شعوريا. وعندما يحاول ذلك فإن النتيجة تكون جلبة أو قهقهة مكبوتة متأوهة مكظومة، أو حتى اندفاعا نحو التقيؤ، إنه يكون غير قادر على أن ينفس عن غضبه، أو أن يلوح بيده علامة على الغضب. لقد أكد رايش أن عملية التدريع قد نشأ عنها تقليدان عقليان، أي تراثان فكريان، يمثلان أساس الحضارة: الديانة السحرية، والعلم الآلي (الميكانيكي). فالعلماء الميكانيكيون تكون تدريعاتهم كبيرة إلى درجة لا يكون لديهم عندها إحساس بعمليات حياتهم الحقيقية أو بالعمليات الخاصة بالطبيعة الداخلية. إن لديهم خوفا أساسيا من الانفعال العميق والحيوية والتلقائية. إنهم يميلون إلى تكوين تصور متصلب وجامد وميكانيكي حول الطبيعة، وهو تصور يتوجه أساسا نحو الموضوعات الخارجية ونحو العلوم الطبيعية. فالآلة ينبغي أن تكون كاملة ومن ثم ينبغي أن يكون تفكير العالم وسلوكاته كاملين. إن الاكتمال هو خاصية جوهرية مميزة للتفكير الآلي الميكانيكي. إنه لا يتحمل (أو يتقبل) أية أخطاء أو أية مظاهر لعدم اليقين، كما أنه لا يتحمل أية مراقف متغيرة أو غير متوقعة. لكن مثل هذا المبدأ عندما نطبقه على الطبيعة يؤدي بنا بالضرورة إلى الخلط والارتباك. فالطبيعة غير مكتملة، كما أنها لا تنشط بشكل ميكانيكي، بل بطريقة وظيفية. ووفقا لرايش أيضا، فإن السحرية الدينية لم تطور «تدريعاتها» بشكل كامل كما حدث بالنسبة إلى العلم الميكانيكي. إنها مازالت في حالة صلة (علاقة ما) مع الطاقة الحيوية للطبيعة. ومازالت قادرة على الوصول إلى الاستبصارات العميقة بسبب اتصالها النسبي مع الطبيعة الداخلية للبشر... لكن رايش يعتقد أيضا أن هذه الاستبصارات العميقة قد تم تحريفها. فالديانات الزهدية التنسكية والمضادة للجنس، أدت بنا إلى أن نرفض طبيعتنا الجسمية الفيزيائية، وأن نفقد اتصالنا بأجسادنا. إنها تنكر مصدر قوة الحياة في الجسد، وتقوم بالتركيز على الروح التي تتصل اتصالا واهنا فقط بالجسم، ففي عملية تمزيق وحدة مشاعر الجسد، من خلال القمع الجنسي، وفي ذلك التوق الدائم لإقامة علاقات رصينة بين الإنسان والعالم، يكمن جذر كل الديانات النافية للجنس.

الكاذبة غير القابلة للاحتراق، إنها بمثابة السطح الأكمـل (غير الشفاف أو المعتم)، وهى فى ذلك تشبه تلك الفردية المغلفة التى لا تختلط أو تتمازج مع الأجساد الأخرى ومع العالم. وما يهتم به باختين هنا هو تلك الطاقة الحيوية المحركة التى توجد وراء الفكاهة الشعبية والاحتفالات الشعبية والنزعة الكارنفالية.

أثرت هذه الأفكار على الكثير من الدراسات النقدية الحديثة، من ذلك مثلاً ما قام به بيتر ستالييرات وألوف وايت فى مناقشاتهما للتمثيلات المبكرة أو الحديثة للأسواق والمحاكم وللمجون وللتأليف وللمدينة والاحتفالات. وقد اعتبر الجسد الكلاسيكى الواجهة، و الطليعة، التى أضفت المشروعية على الإيديولوجيا الخاصة بالثقافة الرسمية، كما تمثلت فى الفردية البرجوازية، وفى أشكال الخطاب المؤسسية الخاصة بالفلسفة والسياسة. وقد أدت معالجات هذين الناقدين للطوبوغرافيا الجسمية Somatic Topography لدى باختين إلى تضمين مجالات جديدة من البحث، منها مثلاً: لماذا كانت التماثيل الكلاسيكية صريحة وساكنة ومرفوعة إلى أعلى (موضوعة فى أماكن مرتفعة)؟.

لقد كانت التماثيل الكلاسيكية توضع على قاعدة تجعل هذا التمثال فى وضع مرتفع وثابت وصرحى. وقد كان ذلك الجسم الكلاسيكى يشير إلى تصور جسمى مختلف تماماً عن الجسم الجروتسكى الاحتفالى الذى كان عادة جسماً متعددًا. نحن نحدد فى الصورة، ونتعجب، نحن نقف بجوار التمثال (أو الصورة) كمشاهدين. هو نموذج متجمد لكنه أيضاً عالمى أو مشترك - خاص بالزمن الملحمى أو التراجيدى - أما الجسد الجروتسكى، فقد تم الإلحاح عليه باعتباره متحركاً، منقسماً، متعدد الذوات، يضحك ويتفاعل ويحدث السرور - خلال عمليات التبادل - كما أنه ليس مغلقاً ولا منفصلاً أبداً عن سياقه الاجتماعى أو الذى يحاكيه الجسد، وهو - كما يقول بيرنت - يمكن أن يستخدم بوصفه مصطلحاً نقدياً. فالمكان أو الحيز الاجتماعى الذى يشغله الجسد، والآليات الرمزية التى يتحكم فيها، والتشكيل الرمزى له، وأشكال الخطاب التى يقوم بها، كلها أمور يمكن

استخدمت نظرية باختين الثقافية التى طبقها فى دراسته عن رابليه وعالمه وتركيزها على الجسم الإنسانى فى نشاطاته الاحتفالية، فى دراسات نقدية عدة (١١).

ميز باختين فى هذه النظرية بين ما سماه الواقعية الجروتسكية أو الواقعية الاحتفالية Grotesque Realism، وما سماه «القانون الكلاسيكى» The Classic Canon أو «القانون الجسمى الجديد» New Body Canon. والواقعية الجروتسكية تشتمل على القيام بالإقلال أو الحط من قدر الأشياء المبجلة بوصفها عملية أساسية فيها، كما أنها ترتبط بالجزء الأسفل من الجسم والنشاطات الخاصة به مثل: التغوط أو التبرز والتساقط (أو الجماع الجنى) والحمل والولادة والأكل وتقطيع الأوصال.

الجسد الجروتسكى (الغرائبى الاحتفالى) هو جسد مفتوح وغير منته أو غير مكتمل، وكما قال باختين، فإن التركيز هنا يكون على أعضاء الجسم المفتوحة أمام العالم الخارجى، أى تلك الأعضاء التى يدخل العالم من خلالها إلى الجسم أو يخرج (أو ينبثق) من خلالها - هذا العالم - خارجاً من الجسم (فى حالة الولادة مثلاً) أو التى يذهب الجسم ذاته، عن طريقها، كى يقابل (أو يواجه) هذا العالم الخارجى.

هذا يعنى أن التأكيد هنا يكون على الفتحات أو الشقوق، أى على التحدبات وعلى التشعبات أو التفرعات المختلفة لهذا الجانب المفتوح مثل: الفم المفتوح - الأعضاء التناسلية، النهود (الصدر) القضيب، الأنف... إلخ.

فى مقابل الجسد الجروتسكى هذا، وضع باختين ما أسماه الجسد الكلاسيكى - وهو على نقيض الجسد الجروتسكى - يتسم بأنه ثابت غير متغير وأنه مغلق ومكتمل. إنه الجسد الذى تكون تنوعاته وانتفاخاته وتبرعماته وتهدلانه (عندما يتجاوز جسد ما حدوده الممكنة ويحل جسد آخر جديد مكانه) مستبعدة أو خفية، قليلة الحضور. وكل فتحات هذا الجسد تكون مغلفة. وأساس الصورة هنا هى تلك الكتلة المفردة المنعزلة شديدة المحدودية والصرامة وتلك الواجهة

والاجتماعية التى يعيش فيها الجسد: إنه قد يرتبط بالضغط وعوامل الضبط الاجتماعى، بالإجباطات والحرمانات الكثيرة التى يحياها المرء.

فى العصر الحديث لم يعد الجسد هو تلك الصورة المقدسة للكون المقدس الموحد غير القابل للانقسام. فالجسد المتحطم/ المفكك / المخترق/ المبدول والمستنزف (المجهد) يمكن قراءته باعتباره يخبرنا عن صور خاصة لوضع الإنسان وعدم أمنه، فى سياق اجتماعى وسياسى واقتصادى معين.

تجليات الجسد وحالاته فى شعر عبد المنعم رمضان

يحضر الجسد فى قصائد هذا الشاعر بتجلياته وحالاته وانفعالاته وأعضائه وآلامه وأفراحه وتشوقاته وتدريباته. الجسد حاضرا دوما فى قصائد هذا الشاعر. كان حضوره عابرا أو مواربا أو من بعيد فى قصائده الأولى؛ حيث كان هناك تركيز على الأحلام وعلى الصراعات النفسية وعلى الشفحات الصوفية وشبه الصوفية فى ديوانه الأول^(١٢). أما بعد ذلك، فقد حضر الجسد واحتل ساحة المشهد، لقد أصبح هو بؤرة الإبداع ومصدر الصراع، وأصبحت الحالات السابقة كلها تنويعات على ألحان معينة حزينة أحيانا، أو، نوشك أن تكون فرحة أحيانا أخرى، يعزفها الجسد بكل أعضائه وبمجممل وجوده. الجسد لدى هذا الشاعر ليس مجرد جسده الخاص فقط، لكنه أيضا جسد المرأة، وجسد الوطن، وجسد المدينة، التى هى نموذج مصغر للوطن (قصيدة الإسكندرية مثلا)، هو جسد التاريخ وجسد الحلم وجسد الذاكرة، وقد يكون جسدا فى لوحة فنية أو لوحة فنية هى الجسد (قصائد ناريمان مثلا)، وقد يكون جسدا حقيقيا أو متخيلا، لكنه غالبا جسد مكبل واقع تحت ضغوط آلية التدريع التى تحدث عنها رايش. ويحاول الشاعر بإبداعه الخاص وتأمله الخاص - فى حالات جسده وتجلياته - أن يطلق هذا الجسد من إسار قيوده ويجعله متحررا من كل «ميكانيزمات» الكبت والقيود، صحيح أن ذلك يتم كثيرا على مستوى الحلم وكثيرا عند مستوى الذاكرة، وقليلًا عند مستوى الواقع، لكن ما تحاول قصائد عبد المنعم رمضان فى عمومها أن تقولها هو أنه دون تحرير هذا العالم الأصغر (الجسد) لن تكون هناك حرية فى العالم

تضمينها هنا. كذلك فإن الأبعاد الرمزية للجسد والأبعاد الفيزيكية له وأهميته من حيث هو مركز للصراع الاجتماعى والسياسى، كلها أمور مفيدة فى هذا السياق.

ولقد كان تنظيم إفراس السوائل الجسمية فى حضارات عدة ومازال، يعنى الوصول إلى درجة المواطنة والتهديب والمدنية. كما أن هذا التنظيم يلقي الضوء أيضا على الفروق بين طبقة اجتماعية وأخرى ويكشف عن بعض التمايزات الاجتماعية. وكما قالت ماري دوجلاس، فإن بعض الفتحات الجسمية يبدو أنها تمثل أحيانا نقاطا للدخول أو الخروج من بعض الوحدات الاجتماعية، كما أن الاكتمال الجسمى قد يرمز إلى الاكتمال الكهنوتى (أو الثيوقراطى).

ترتبط - على نحو وثيق - صور المأدبة، أو الجلوس معا لتناول الطعام، كما يشير باحثين، بالجسد الاحتفالى، الذى هو جسد يظهر فى أشهر تجلياته على أنه جسد يأكل ويشرب كما قال أرماندو فافازا. فأجساد بعض المرضى العقلين المشوهين لأنفسهم قد ينظر إليها على أنها خشبة مسرح تنعكس عليها الدراما الشخصية، وينسب متفاوتة، كما تنعكس عليها أشكال علاجية مختلفة، وضغوط اجتماعية متباينة، وأساطير ثقافية متنوعة، خاصة تلك الأساطير ذات الطابع الدينى. والموضوعات الرئيسية فى هذه الأساطير هى المعاناة وتقطيع الأوصال والتضحية بالجسد، والانبعث والميلاد ثم تأسيس أو إعادة تأسيس نظام جديد مزدهر وصحى يقوم على أساس المحبة والسلام. وقد فحص فافازا الندوب أو الجروح باعتبارها دلالة على الميلاد (اندمال الجروح) وعلى الحياة المستمرة وثبات العلاقات، وهى دلالة على الجرح وعلى الشفاء النفسى. إن حالات تشويه الذات المرضية تؤدى، فى النهاية، إلى خفض عوامل القلق والاكتئاب وتقليل التوترات التى يشعر بها الأفراد الذين يتهددهم الموت وعدم التنظيم والمرض، وعدم الراحة، إنه يمثل محاولة لاستعادة التوازن الشخصى لإيجاد مكان ثابت فى إطار مألوف.

الجسد قد يكون مجازا أيديولوجيا يمكن الفرد من التعبير أو النفى لعدد الممارسات السياسية والاقتصادية

«ماذا إذا منحت نفسى هدأة»
 ماذا إذا جلست فى ركن من الأركان ، أنفخُ الدخان
 من أنفى وأدهن الوقت بما يليق به
 وأكثرى نولا يصح أن يصير غايةً.
 ماذا إذا حلمت وحدى ، بالذى يكونُ ، هاربا ،
 كخطوتين من آثار أقدام ، وراءها مشى ، محارةً
 تسكنها الفوضى ، وكلبُ صيد ، واستباحها
 الفراقُ ، فاخترت ، كأنها أسلحةُ الموتى ، تضىُّ
 عندما يختلطُ الترابُ بالعناصر الأولى. ويستطيع
 الماء أن ينشع مثل الحزن ، يغسل الحلم
 ويصطفيه، يشترى له فمًا وإصبعين ، يرسمان
 ساحةً خاليةً من الأصوات.
 ربما يصحُّ أن أكون حارسًا لخطوتى ، أنامُ فى
 تجويفها ، أنا الصغير ، والمحدبُ ، المارقُ من
 أحشاء امرأة ، تكاد لو تطفو على شفاهاها هاويةً ،
 ويختفى فى قلبها صنبور ماء..

هنا محاولة انطوائية إبداعية، وليست محاولة انضوائية مرضية، محاولة من الشاعر لأن يستعيد ذاته، ويعود من الاهتمام بالقضايا الكبيرة إلى الاهتمام بالقضايا الصغيرة؛ من قضايا الكون والأحلام الكبرى، إلى قضايا الذات والأحلام الصغرى. الأحلام الكبرى بلا أحلام صغرى هى أضغاث أحلام وكوابيس ونهايات فاجعة، علينا أن نبدأ بأحلامنا الصغرى، ومنها نشكل أحلامنا الكبرى، العكس هو نوع من الهروب والتهويم والمفارقة للواقع وللذات ولقوانين الأشياء والحركة فى الطبيعة. «اعرف نفسك» قالها سقراط منذ آلاف السنين، ومضت هذه الآلاف من السنين ولم يعرف الإنسان نفسه لأنه انشغل بالقضايا الكبرى، وترك الانشغال بالقضايا التى اعتقد أنها صغرى، ومن ثم صاحبت الإنسان - خلال سعيه فوق الأرض، وخلال تجارحاته وإنجازاته الكبرى - الكتابة والاعتراب والدمار. «ماذا لو منحت نفسى هدأة» التساؤل مطروح هنا فى صيغته الإجمالية المفتوحة، بحيث يمكننا أن نستقبله على أنه تساؤل، أو على أنه تعجب، أو على أنه اندهاش، أو على أنه حالة من اليأس، والتعجب، والرغبة فى إنقاذ ما يمكن إنقاذه، من ذات ذابت فى أشياء عدة، ثم اكتشفت أن هذه الأشياء أدت بها إلى

الأكبر (الوطن). وحرية هذا الجسد ليست هى الحرية الجنسية، كما قد يعتقد أصحاب التدريعات العقلية المتسرعة والأقنعة الأخلاقية الزائفة، لكنها الحرية العامة، حرية الحركة والتعبير والاعتقاد والتحقيق، حرية أن تكون طبيعيا وعلى الفطرة، حرية أن تحقق ذلك بقدر ما تستطيع دون أن تضيع عمرك تحاول أن تكون مدرعا كى يرضى عنك الآخرون، أو أن تفك إisar تدريعاتك فيحاربك الآخرون ويضعونك فى خانة الخارجين المارقين الذين يجب نفهم أو قتلهم.

فى قصائد هذا الشاعر تواجهنا حالات عدة للجسد، فهو يواجهنا وهو يحلم، ويواجهنا وهو يتذكر، ويواجهنا وهو يشاهد ويتأمل، ويواجهنا وهو يتواصل أو يحاول التواصل، ويواجهنا وهو متعب، ويواجهنا وهو محتشد بالطاقة، ويواجهنا وهو مستنفذ الطاقة، وهكذا. هذه الحالات قد نجد لها كلها فى قصيدة واحدة، وقد نجد بعضها منها فى بعض القصائد وبعضها الآخر فى قصائد أخرى، أى قد تكون هذه الحالات وغيرها من حالات الجسد حاضرة متكاملة متفاعلة فى قصيدة واحدة، وقد يكون بعضها هو الغالب على قصيدة معينة بينما تكون حالات الجسد الأخرى مستترة أو موجودة على نحو ضمنى مضمحل كامن، فى هذه القصيدة نفسها.

علينا أن نلاحظ أن ما يركز عليه هذا الشاعر هو الجسد من حيث هو حياة وحركة، وليس الجسد من حيث هو موضوع صامت مصمت مغلق ميت؛ إنه يخشى موت الجسد العام وموت الجسد الخاص، ويعمل من أجل بعث الحركة فيهما، وعملية استكشاف الجسد عنده هى محاولة للبحث عن وسائل للنمو والتطور والمعرفة، وهنا لا يمكن فهم حركات الجسد ونشاطاته إلا فى علاقتها بما يحيط بها من بيئة اجتماعية ونفسية وثقافية؛ أى لا يمكن فهم دلالات حركة الجسد إلا من خلال ربطها بالمواقف التى يكون الجسد جزءا منها يؤثر فيها ويتأثر بها (وهذا ما نسميه بالفهم الإيكولوجى للسلوك).

تبدأ قصيدة «الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض»^(١٣) بنزوع خاص نحو الانطواء والإيغال فى أعماق النفس:

يحاول أن يعطى نفسه «هدأة» ويجلس وحده فى ركن منزو بعيد يدخن، ويتأمل، ويفكر، ويحاول أن يخطو خطواته الأولى، يحاول أن يعرف ويفهم، يراقب حركاته وسكناته، ويحاول أن يكون حارسا راعيا لخطوته. هذا العالم الكبير المحتشد المكتظ يتحول إلى عالم صغير خاص، عالم من الأشياء الصغيرة، لكنها الخاصة جدا، والحميمة جدا، التى غفل عنها الإنسان إلى حد كبير جدا، عالم يهتم فيه الإنسان بآثار أقدامه، وخطواته، التى هى دلالات رمزية لحركته البسيطة المتواضعة فى هذا العالم، وهى حركة ضرورية لقطع طرق العالم الكبيرة، تلك الطرق التى يحاول الناس كثيرا قطعها قفزا فيقعون فى برائن الضياع، واليأس، وهروب الأحلام. يريد الشاعر أن يتحد بخطواته البسيطة البطيئة المتأنية، يراقب آثار أقدامه، ينم فى تجايف هذه الخطوات والآثار. إنه فى تأملاته الشاردة لا يرغب فقط فى الانطواء - لا الانزلال - من الخارج إلى الداخل، لكنه يحاول أيضا تقليص أحلام هذا الداخل على هيئة خطوات صغيرة، وفى تكثيفه مشاعره وأفكاره وأحلامه يقوم الشاعر بتقليص ذاته أيضا؛ بحيث لا تمتد كثيرا خارج حدودها الصغرى؛ إنه يرى ذاته «صغيرا ومحدبا ومارقا من أحشاء امرأة». هل هو صغير لأنه يرى نفسه صغيرا فعلا؟ أم أنه صغير لأنه يريد أن يرى نفسه صغيرا؟ هل هو صغير لأنه ارتد إلى طفولته حيث كان صغيرا؟ أم أنه صغير لأنه يشعر بالتعب والإجهاد واستنزاف الطاقة إزاء عالم كبير لا يكف عن الحركة والفوضى والمداهمة والإيهام بالاهتمام بالأشياء الكبيرة؟ ومن ثم كان عليه، كى يخرج من حالته السلبية هذه أن يعود إلى ذاته، يهتم بأشياءه الصغيرة ويتفصيل حياته اليومية. هذه وغيرها؛ كلها احتمالات قائمة وممكنة. هل هو محدب لأنه ينظر إلى أسفل؟ إلى أعضائه وإلى آثار خطواته؟ أم أنه محدب لأنه انطوى على ذاته يتأملها ويستبطنها؟ أم أنه محدب لأنه ارتد إلى تلك الفترة القديمة التى كان فيها طفلا صغيرا يحب؟ أو قبل ذلك حين كان جنيبا محدبا فى بطن أمه التى مرق من أحشائها؟ هذه أيضا وغيرها احتمالات صحيحة، وقائمة، وممكنة، ولا تمنع بطبيعة الحال وجود احتمالات أخرى صحيحة، وقائمة، وممكنة أيضا.

اغترابها عن نفسها، وليس اكتشافها لها ومعرفتها بها. هنا تعود الذات أو تحاول أن تعود - أو تتساءل هل تستطيع أن تعود، أو تحلم بأن تعود - إلى عالمها الصغير، تهدئ من توتراتها وانشغالاتها وتجلس فى ركن صغير تدخن، أو تعمل، أو تحلم، أو تقوم بما تحب أن تقوم به، مهما صغر شأنه فى نظر الآخرين. روح الحالم تطمح هنا إلى الوصول إلى ذلك الوضع الانعزالي الذى تحدث عنه باشلار، والذى تندفق فيه التأملات الشاردة: هنا يحلم الشاعر باللحظات الجميلة التى مرقت من بين أصابعه، بكل ما هو هارب وعابر وسريع الزوال، بخطوتين متبقيتين من آثار الأقدام، وبمحارة صغيرة تمشى توجد فيها الفوضى والأحلام والفراق، محارة توجد فيها الحياة والموت، الانفتاح والانغلاق، الخفاء والتجلي، محارة تجنى محملة بالحلم، بالحياة، والانفتاح، والحركة، والتحقق، وتختفى فتترك الموت، والانغلاق، والسكون، والضياع، والتشتت، محارة تشبه أسلحة الموتى تجمع جوهر الحياة كله بين جنباتها، حولها تتجمع عناصر الحياة الأولى: الماء والتراب والهواء والنار. فهى «تضئ» عندما يختلط التراب بالعناصر الأولى» فى إضاءتها نار لكنها نار سريعة الانطفاء والانقضاء، فالرياح العاتية على رمال البحر غالبا ما تقوم بإطفائها، هناك ماء «ينشع مثل الحزن» أو حزن ينشع مثل الماء، محارة تسكنها الفوضى، فيها النار التى تضئ والماء الذى يغسل الأحلام وينقيها ويصطفئها وفيها التراب الذى يختلط بالعناصر الأولى، وفيها أحلام صامتة تشتري عناصرها.

والأحلام هنا كائنات حية تريد أن تتكلم، وتمسك، وتلوح، وتشير بأصابعها، لكنها تمجز غالبا عن بلوغ مرادها، هى أحلام بكماء تتحرك فى ساحة خالية من الأصوات. هذه الساحة الخالية من الأصوات تشكل مشهدا كابوسيا لحلم صامت مكبوت مكتوم عاجز مرعب، محارة ترتبط بالفوضى، والفراق والموت، وكلاب الصيد، وماء يرتبط بالحزن، والصمت والنحلم، والكبت، وحلم يرتبط بالعجز، والرعب، والشلل، والموت. ماذا يستطيع الإنسان أن يفعل سوى أن يعود القهقري، ينكص على عقبه، إلى طفولته الأولى، يحلم بأن يصير طفلا، أو يحلم بالطفل الذى كان.

الوقت أو الجهد، أو الإمكان، كى يكون بجوارها، أو معها، كى يدلها أو يؤخر وصولها إلى هنا، جاء الموت ومعه النوم، والظلمة، والغياب، فجأة وحمل معه امرأة اتسمت بالقوة، والجرأة، وارتبطت بالحياة والحماية والماء، لكنها تركت معه قبل أن تمضى الحروف الكتابية التى يحاول أن يكتب الشعر من خلالها كتابته الصغيرة فى فضاء ملئ بالوحد والانساخ، تركت له أيضا نافذة وحيدة مفتوحة على البحر « كأنها أصابع الشحاذة ». النافذة المفتوحة على البحر قد تكون هى نفسها الحروف التى يخاطب من خلالها الشاعر العالم، وهذا العالم بارد صامت منعزل لا يستجيب فى كثير من الحالات، ومن ثم تظل نافذة الشاعر الوحيدة التى يفتحها على العالم تشبه أصابع الشحاذة: فى أحيان قليلة تخطى هذه الأصابع باستجابة الآخرين وأحيانا كثيرة لا تخطى سوى بالتجاهل والبرود، ولا يجد الشاعر إزاء هذا التجاهل والبرود سوى أن يفلق نافذته الوحيدة أحيانا ليعود إلى ذاته يراقب الأشياء الصغيرة. النافذة التى هى رمز للانفتاح والانغلاق، للخارج والداخل، هى أداة الشاعر وآليته الخاصة فى هدم ذلك العالم الكبير وتحويله إلى أشياء صغيرة مفتحة، النافذة هنا ليست بالضرورة هى نافذة المنزل لكنها قد تكون نوافذ الشاعر الخاصة، عيونه وحواشيه المفتوحة على العالم، التى يفتحها للخارج فىرى العالم المحيط به ويفلقها فى مواجهة هذا العالم، ويفتحها على عالمه الباطنى فىرى ذاته وذكرياته وأحلامه، وفيما بين هذا الخارج وهذا الداخل تكثر التساؤلات :

«ماذا إذا ادّعت أن كل هذه الأشجار، كانت بذرة واحدة وأن كل هذه النساء، آهة واحدة، وأن رحلتى من آخر البيت إلى الردهة، كانت خطوة واحدة، وأن كل هذا العالم استوى، فى برهة، لكى تضمه ساقان، شفتا، والتفتا، تخبطان قبة واحدة، وتعلنان أن صدا الحسريه ممكن، وأن لحظة واحدة هى التى تبقى . لكى تؤمنا الطيور، أو تؤمها، و ربما معا نصطف دونما شوق إلى منزلة .. ودون مهنة، سوى أن نستريح فى أرواحنا، نلقها بالعرق الرائق، نستعجلها».

فى كثير من قصائد هذا الشاعر يحدث الانطواء من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى، وداخل هذا العالم الداخلى تنشط الذاكرة فينبعث الماضى. وداخل هذا الماضى تبرز صورة امرأة قد تكون الأم، وقد تكون الحبيبة وقد تكون الأم الحبيبة أو الحبيبة الأم، فى ظلها يتقيأ الشاعر الحماية والسكينة. إنها تحيط به وتخون عليه، تمنحه الهدوء والمتعة والأحلام، لكنه لا ينسى أبدا فى تذكرائه وأحلامه أنه ذات منقسمة بين عالمين، عالم مضى وعالم مقيم، عالم يتذكره وعالم يدركه، ويعيش معه، وينطوى بعيدا عنه، لكنه دوما يعود إليه، أو يحمله معه إلى داخل ذاته. ومن داخل هذه الذات المنشطرة دائما، يتشكل عالم من الأشياء المفتحة الصغيرة، عالم يحاول أن يدركه الشاعر ويتأمله ويستوعبه. وتحول مكونات الذاكرة الكبيرة إلى عناصر صغيرة، والأحلام هنا ليست كأحلام، إنها شظايا من التأملات الشاردة الصغيرة التى توشك أو تخلم دوما بأن تكون، وهى تقترب - فى بعض حالاتها - إلى حد ما - من مشارف التحقق. ترتبط صورة المرأة/ الأم/ الحبيبة بالميلاد والحياة والمستقبل، لكنها ترتبط أيضا، فى الوقت نفسه، بالموت والماضى والاختفاء، ومن ثم تكثر مع صورة هذه المرأة صور انطفئ والاختفاء، الميلاد والموت، الوقت الذى لم يكن مواتيا، والأرض والسماء.

«لم يكن لدى الوقت، كى أدنأها الى السماء، حينما نجلس مستورين فوق الأرض، لم تكن لدى جرأة الفم المزموم، والذى ينزف منه الرب، والأزقة التى مشى عليها النوم، ذات ظلمة فأفرخ الحروف، قبلما يتسخ الفضاء، أفرخ النافذة الوحيدة المفتوحة الآن على البحر، كأنها أصابع الشحاذة».

المرأة / الأم/ الحبيبة هى أيضا كلفظات الحلم سريعة الانقضاء ورغم اختفائها من واقع الشاعر الحالى تظل حاضرة معه مهيمنة عليه، فى عالم يضح بالذكريات والأمنيات التى لم تتحقق والتى يستعدها الشاعر مشحونة بالشجن ومسكونة بالحسرة «لم يكن لدى الوقت» «ولم تكن لدى جرأة الفم المزموم» ... مضت الأم إلى السماء، ولم يكن لدى الشاعر

«هكذا نصعد فى الظلمة، مخفوفين، بالذى
نخافه، وبينما تفتش الريح حقائب الليل، وتضع
الحصى على الأرفف، و«الفازلين»، والحلوى،
وماء الورد، فى تويجات، ترف مثلما ترفرف
النهود».

يعود الشاعر من الخارج إلى الداخل، من عالم ذى
ضوء صناعى إلى عالم ذى نور حقيقى. وفيما بينهما يصعد
وحبيته مروراً بالظلمة، أو يصعدان فى الظلمة تحيط بهما
وتتعقبهما مخاوف كثيرة؛ فى الظلمة تكمن كائنات،
وذكريات وأحاسيس وأفكار غامضة ومخيفة، هناك ريح
«تفتش حقائب الليل» و«تتمرر سلالها من الهواء» وتضع
الحصى على الأرفف و«الفازلين، والحلوى، وماء الورد، فى
تويجات ترفرف مثلما ترفرف النهود»؛ عالم يضح بالحركة
والخوف والترقب والتحذير فى الخارج، وعالم ممتلى بأشياء
مماثلة فى الداخل، لكن عالم الداخل عالم خاص حميم،
فرغم ما فيه من حركة وخوف وترقب فهو، وحده، ينعم
بالحنين :

«بينما تحرر الريح سلالها من الهواء، لا تكون
نطفة تكونت، ولا يكون ظل الكائنات ساخنًا،
يكون وحده الحنين، ناشأً، على سريرنا.

ترتبط الريح بالروح بالنفس الحيوى فى الإنسان وفى
الكون، بقوة البقاء والاستمرار فى الحياة، وهى ترتبط رمزيًا
بالجبال والخيوط التى تربط الإنسان بالآخر أو بالكون، وترتبط
أيضاً بالخفى، بالضمنى، بغير الملموس (الحنين) بالعابر،
المراوغ، غير المقيم. وبينما تنطلق الرياح من إسارها وينطلق
الهواء من سلاله التى كانت تحويه، يكون عالم الشاعر فى
بدايته، ولا توجد على سريريه حركة، ولا ظلال، ولا ملامس
باردة، أو ساخنة، يكون هناك فقط الحنين يدعوه ويناديه،
ويكون هناك الخوف من الليل، ومن النوم ومن كائنات
الليل والنوم السوداء الكابوسية التى تقضى على النوم وتبدد
الحنين :

ماذا إذا استطاع النوم أن يذس فيه، كائناته
السوداء هل أفر خلفه كائنات الغبار، أترك الوقت
على ردفين عارفين أم أخاف رقة «التانجو» ،

الفاعلية الشعرية الخاصة (وهو مصطلح أفضل فى رأى
من مصطلح «الآلية» الذى يفيد الميكانيكية والحتمية) التى
يستخدمها الشاعر هنا هى فاعلية التقليل أو الاختزال، وهى
فاعلية تركز على المفرد وليس على الجمع، على الوحدة لا
على الكثرة، أو على الوحدة التى هى «الكثرة» فالأشجار
كلها «بذرة واحدة»، والنساء كلهن «آهة واحدة» والحركات
كلها داخل البيت «خطوة واحدة»، والعالم تاريخه كله هو
«خطوة واحدة» ليس هناك عتب على الشاعر ولا إنكار لحقه
فى أن يدعى أو يقول بذلك مادام قد حدد هدفه على أنه
«البذرة» و «الآهة» و«الخطوة» و «اللحظة». ففى البذرة
يكمن عالم الأشجار، وفى الآهة يكمن عالم النساء،
والخطوة هى بذرة الحركة، والبرهة هى بذرة العالم الكبير
للمن. فالشاعر يحتفى بالصغير، والمحدود، والجزئى، والعابر،
والعالم الحقيقى عنده يكون حاضراً فى لحظة يجد فيها
الإنسان ذاته ويحقق وجوده، وقد تكون هذه اللحظة هى
لحظة الاتحاد الجنىسى بين رجل وامرأة، لحظة تجمع بين
التوهج والخمود، بين اللسان والانطفاء، بين الوجود
الأرضى، والوجود السماوى، لحظة يتحد فيها الناس مع
الطيور، أى مع رموز التجلى، والحرية، والحركة، والخيال،
والقدرة على التواصل المنطلق المتحرر من كل آليات الكبت
والتدريج. والطيور التى يطمح الشاعر هنا أن تقوده، أو يقودها،
ترتبط بالحالات شديدة العمق والتوهج من الوعى، والتفكير،
والتوحد، والخيال، والتحقق؛ إنها طيور تحضر وتختفى،
كالأحلام، ومن ثم فهى ترتبط بكل ما هو عابر غير مقيم،
طيار غير مستقر؛ إنها فى حالتها هذه تشبه بذور الأشجار
والآهات الصادقة للنساء التى لا توجد إلا فى لحظات المتعة
الفائقة، سريعة وعابرة، لكنها صادقة وعميقة، والخطوة تشبه
نهر هيرقليطس الذى لا يستطيع الإنسان أن ينزله مرتين، لأن
مياها جديدة تأتى إليه فى كل لحظة، والبرهة العابرة سريعة
الانقضاء قد يدرك الإنسان فيها دون سواها ذاته سر وجوده
فيتحرر من كل طموحاته الأرضية فى المنزلة والمكانة والمهنة،
ويستريح فى كل معنى وجوده ويعود إلى أشياءه الصغيرة
يستنطقها ويندمج معها :

تهديداته؟ هل يترك ما بين يديه: يترك وقته المحدد الخاص الحميم «على ردفين عاريين»؟ هل يخاف من «رقعة التانجو»؟ أم يختار تلك الحركة الرئيدة الرائعة، لكن المليئة بالذكريات، والحزن، والشجن، والرقعة، والحنين، ويفرح بما ملكته يده من أشياء صغيرة ويكف عن الحركة والسعي؟ تساؤلات وتساؤلات، والشاعر واقع بين برائتها المحيرة، رغم ما تشي به القصيدة من تسرد ورفض لكل ما هو ضد قناعات الشاعر وأحلامه الخاصة. ولذلك، فإن التساؤلات هنا ليست تساؤلات الحيرة، بقدر ما هي تساؤلات الاستنكار والتعجب والرفض. يرفض الشاعر أن يكون مع القطيع، وأن يضبع حياته سعيا وراء مكاسب قليلة وانتظارا لاكتسهاال الأيام ونهايتها، وبأن يكون هدف الحياة هو الموت كما كان فرويد يقول، فهذا الحياة ينبغي أن يكون هو الحياة، يرفض الليل وأحلامه أو أن تكون إمكانات التحقق فيه مكرسة من أجل صور شخصية باهتة، أو من أجل تسجيل ظلام الغيوم وبقايا السحب.

لذلك، فإن الإجابات عن التساؤلات المرتبطة بالأفعال: «هل أمر؟ ... أترك؟ ... أخاف؟ ... أنظرى؟ ... أكف؟ ... أكتفى؟» هي دائما بالنفى. رغم ما يكتنف المسافة بين التساؤل والإجابة من حيرة وقلق واستنكار ودهشة. يرفض الشاعر صورة حديقة الأطفال الأجنة الأحلام التي تهدمت أسوارها، فصارت مستباحة، ويرفض صورة المرأة/ الوطن التي فقدت مشاعرها وأصبحت مستباحة أيضا، فلم تعد تبكى لأى شئ يحدث لها، ويرفض صورة الشاعر الذى كف عن محاولاته لفهم ذاته، ودوره، وقدراته، وإمكاناته، وجلس يبيت فى الحانات يسكب العالم من كسب إلى فراغه الموحش، فأصبح عالمه يدور بين رحي الفراغ والوحشة:

«هل هو الوحيد من تخرّ روحه، على سجادة المنفى،
أم الوحيد من يرى فى ذكرياته أودية الله،
فيسحب الوادى الذى بقره

يطويه

يسحب الذى يليه

والذى يليه

قبلما ينازع الشاعر كائن آخر».

فانطوى بما ملكته من لعب، أكف عن محاولات السعى، أكتفى بأن تكون غابة الأيام فى اكتهاالها، وأن يكون ورق السليل على نصوعه، ممثلثا «ببورتريهات»، وكسر من الغيوم، فى حديقة الأجنة التى أسوارها تهدمت.

فلم تعد سيّدة تبكى

ولم يعد للشاعر الخلق باصطياد نفسه. أن يرث الحزن، وأن يبيت فى الحانات، يسكب العالم من كسب إلى فراغه الموحش».

حالة الشاعر هنا مزيج من الحيرة والخوف، هنا عالم ليلي غامض، والليل فى قصائد هذا الشاعر ليس حاضرا فى الظلمة فقط، بل حاضر حتى أثناء النهار وفى ساحة شمس الكون الساطعة، إنه الليل الرمزي الذى يشير إلى غياب القيم وانقلاب المعايير وضياح الأحلام، الليل هنا قد يرمز أيضا إلى تلك الحالة البدائية التى يضح الشاعر فى أن يصل إليها، حالة النكوص إلى الاتحاد مع رمز الأم العظيمة/ الأم الحبيبة/ أو الحبيبة الأم التى يضح إليها ويحلم بها بكل ما قد يشتمل عليه هذا الرمز من ميلاد وحب وموت وتدمير. الظلمة حالة تسبق الميلاد والنور والبدية والابتداء والاستهلال والتنوير، لكنها أيضا حالة ترتبط بالفوضى، والنعماء، وسديم الموت، والجنون، والتفكك، والتحلل. والظلمة حالة تنمو وتتطور وهى ترتبط بجانب الأمومة فى القوة الأنثوية (الحنان والحنين لهما رباط مشترك خفية) ويرتبط الجانب الأسود من الليل بالموت، كما يرتبط بظلمة الرحم التى خرجنا منها إلى ظلمة القبر، مارين خلال ذلك بظلمة الحياة، كما كان صمويل بكيث يقول: بينما يرتبط الجانب الأبيض المضى منه بالنوم والأحلام والقمر، أما الرحيل أثناء الليل فيرمز إلى محاولة الوصول إلى تلك الأسرار الخاصة بفئة معينة مصطفاة من البشر دون غيرها (تد يكون من بينهم الشعراء الصادقون والمبدعون الصادقون الحقيقيون بشكل عام مثلا).

ماذا إذا دس الليل كائناته السوداء فى حنين الشاعر؟، ماذا إذا دس الليل كوايسه فى هداة الشاعر الليلية؟ ماذا إذا حاول إخافته أو غوايته أو استدراجه؟ هل يجرى خلفه كأنه الغار؟ هل يتبدد خلف غواياته أم يتراجع مقيدا أيضا أمام

الوديان الخصبة تحت الشمس التي هي رمز للخصوبة، والإثمار، والحرث والفلاحة، والعناية، والرعاية، والحياة، والحماية، والأمان، تحولت إلى ساحة من الفوضى، تجوس فيها وتدوسها كل الكائنات البرية والجبليّة (الإنسانية خاصة) القريبة والبعيدة، والمرأة التي يفترض أن تكون مرتبطة بالحياة، والميلاد، والتجدد، والانتشاء، تحولت إلى امرأة عاقر مثلها في ذلك مثل الوديان المجذبة التي تعمها الفوضى. وملامح البشر والأعضاء تكون إما خائنة أو مريرة، لا توح بالصدق ولا تحقق المراد منها:

«ربما تخوننا الملامح التي تلبسها الأعضاء، عندما نعرفها للمرة الأولى، وربما تصير مرة، إذا تأخرت عن الرحيل»

وهكذا، فإن الملامح المحبة المثيرة للاهتمام غالبا ماتكون ملامح خائنة، وتكون الملامح المألوفة المعروفة مريرة وباهتة، والشاعر واقع بين الخيانة والملل والرتابة، فالطريق الذي يعبره يتسم بالضبابية والمراوغة والخداع، والبرودة، والقنمات:

هذه هي القنطرة التي نعبرها، أقدامنا تغوص في أخشابها، نعبرها، صوت يشابه الأسفلت، يستحم في فضائها، نعبرها، وخلف كل خطوة مدينة تهوى، إلى حدود شيء غامض.

الحركة الغالبة هنا العبور، محاولة عبور القنطرة التي توصل بين مكانين؛ إنها وسيلة للانتقال من حالة إلى أخرى، هذا العبور قد يكون مؤديا للوصول إلى هدف نسعى إليه، وقد يكون مؤديا إلى مزيد من التيه والضباب (مدينة تهوى). لم يكن إيقاع الحركة، هنا، التي عبر عنها الشاعر من خلال تكرار كلمة «نعبرها» إيقاعا هادئا أو مريحا؛ فأخشاب القنطرة، كالرمال المتحركة، تغوص فيها الأقدام، وفي كل خطوة من خطواتها يتردد صوت يشبه صوت المشي فوق الأسفلت في الفضاء المحيط بالقنطرة، والشاعر هنا يستخدم الفاعلية المسماة ترامل الحواس أو التركيبية خاصة في ربطه بين أكثر من حاسة، وفي نقله الوظائف الخاصة بحاسة معينة، إلى حاسة أخرى، ويظهر ذلك على نحو واضح في قوله «صوت يشابه الأسفلت يستحم في

تنفتح بوابات الذاكرة، يخرج الشاعر من الظلمة إلى النور، لكنه ضوء كالظلمة، وظلمة كالنور. في انطوائه الخاص، وظلمته الخاصة، يرى الشاعر الأشياء واضحة، في ضوء الظلام الخارجى تضيق الرؤية وتبدد الإدراك، ومن ثم يقفل الشاعر عائدا إلى ذاته ووحدته التي هي قلعة - كما كان كيركجورد يقول - كي يرى الأشياء بعين اليقين. إنه ينقل الخارج إلى الداخل ويقوم باحتزاله، من خلال تلخيصه على هيئة متغيرات، وقوانين خاصة، يلاحظ ويستنتجها عليه. عندما خرج الشاعر من داخله إلى الخارج اضطرب وضاع، عندما عاد من الخارج إلى الداخل أدرك وفهم ووعى. ولكن هذا الإدراك والفهم والوعى لم يكن ممكنا دون ذلك الخروج، وهكذا فإن فاعلية الحركة هنا تنج من الداخل إلى الخارج، ثم من الخارج إلى الداخل، ثم من الداخل إلى الخارج، وهكذا في حركة إبداعية بندولية لا تكف عن الحركة والتأرجع والانتقال والالتقاط. يشعر الشاعر بأنه منفى في بلده، غريب في أرضه، غريب مثل غريب «أبي حيان التوحيدي» الذي هو ليس غريبا عن البلاد لكنه غريب عن العباد «من في أهله غريب». يتساءل الشاعر عن هذا الفقر الضارب في بلاد غنية، عن هذا الخضوع المسيطر في كثرة يفترض أن تغلب الشجاعة، يتذكر، ويتذكر، وذكراته ليست من الماضي البعيد، بل هي من الماضي القريب، والقريب جدا، ماض انطوى عنه لكنه حاضر فيه، لا يدركه الآن فقط، بل يدركه ويتذكره ويعيش فيه، والفاعلية النفسية النشطة هنا هي الذاكرة القريبة التي تستوعب الأحداث التي نمر بها خلال أيامنا هذه؛ إنها تنقل لنا آثار الخبرات الحديثة التي تتفاعل معها ونعانيها ولا نستطيع أن ننساها، تعاونها، في ذلك، ذاكرة شخصية، وليست ذاكرة جماعية أو تراثية بعيدة تمتد بالإنسان إلى طفولته وذكراته الأولى وغالبا ما تكون هناك المفارقة، أو التضاد بين مكونات ذاكرته البعيدة، ومكونات ذاكرته القريبة، الأولى زاخرة بالضوء، والثانية تغشاها الظلمة:

لا يدري لماذا هذه الأودية التي تزدان تحت الشمس، كيف يجزؤ الجاموس والغزلان والماعز، أن تدوسها، وكيف لا تكون ساق امرأة، إناء خمر، عندما نشاء أن تكون ساق امرأة، حبيبة، ورطبة، وفوق سطحها يرتعش الطالع.

اليَد هي واحدة من أكثر أعضاء الجسم في قدرتها الرمزية التعبيرية. وقد كان أرسطو يعتبرها «أداة كل الأدوات» واعتبرها بعض الفلاسفة تكاد تتكلم، مثلها في ذلك مثل الفم، فنحن نستخدمها في الطلب، والأمر والتعبير، والوعد، والوعيد، والسماح بالدخول، أو الانصراف، والتوسل، والإنكار، والتعجب، والموافقة، كما نستخدمها في التعبير عن الفرح والأسف، والتردد، والاعتراف، والحجم، وغير ذلك من الأغراض. وترتبط الأيدي بالقوة والكرم (اليَد العليا) واليد السفلى) والعدالة والحماية وغير ذلك من الدلالات.

الأيدي هنا، بالنسبة إلى الشاعر وسيلة للاحتواء والإمساك بكل ما هو ملموس ومحدد ومحجب ويقيني، إنه يناديها ويتمجّل حضورها الحر الطليق، ويعلن أن هذه الحركة الحرة للأيدي، التي هي في الوقت نفسه حركة حرة للجسد كله، وسيلته الخاصة للكرامة، والاستقلال والبعْد عن أن تكون يده مغلولّة لأنها ليست حرة، أو لأن يصبح الآخرون هم الذين يتحكمون فيها ويحركونها وفق إرادتهم :

«هكذا يقتربُ الشاعرُ من غريمه ، ويصبحُ «البار»
انحيازاً واضحاً لمن يودُّ أن يحارب الرّصيفَ
والغوّاة . أن يمشى على شريانه المفتوق ، حيث لا
يحاول الصلصالُ أن يكون لغةً بريئةً ، وحيث
تقدر الأرضُ على إقفالِ فرجها».

يضع الشاعر نفسه في مواجهة غريمه الذي قد يكون شاعراً آخر، وقد يكون أي إنسان آخر يتبنى أفكاراً أو قيمًا ومعتقدات غير الأفكار والقيم والمعتقدات التي يتبناها الشاعر، والتي تنبني على أساس الابتعاد عن كل ما هو مبتذل وشائع ومستهلك ومباح، ومقاومة كل محاولات الغواية والتدجين، وجعل الشعر (أو الصلصال مادة الخلق والإبداع) يتبنى قضايا الإنسان والوطن - دون لغة زائفة أو نبوة حماسية مدببة عالية الرنين، ولكنها مجوفة المعنى وخالية من الصدق - «البار» قد يكون هو المكان الذي يلتقي فيه الشاعر بغرمائه وأصدقائه، يتمنى الشاعر أن يصبح كل من فيه معه ضد كل ما هو مستهلك ومبتذل، ومباح، ومتروك (الرصيف)، وضد كل ما يحاول أن يستهوي الإنسان ويغويه ويبعده عن قضايا حياته

فضائها». وما قام به الشاعر هنا هو أنه ربط بين الصوت الذي هو خاصية سمعية، والأسفلت الذي هو خاصية بصرية (من حيث لونه) وشمعية (من حيث رائحته) ولمسية (من حيث صلابته)، ثم إنه أطلق هذا الصوت بخصائصه الحسية المتعددة في فضاء القنطرة المحيطة بالشاعر بينما يقوم بعبورها. القنطرة التي عبرها الشاعر قد تكون هي قنطرة حياته الخاصة أو العامة، وقد تكون هي مِبرة من عالم الخارج إلى عالم الداخل وبالعكس، من عالم اليقظة إلى عالم النوم وبالعكس، يقظة كأنها النوم، ونوم كأنه اليقظة، وفيما بينهما تهوى مدن ومدن إلى ما وراء حدود غامضة وبقاع بعيدة، حالة هي كالشلل أو هي شلل فعلي، تداخلت فيها حدود الأشياء وضاعت فيها ملامح وأعضاء :

«كانما الأنسجة امتحت
ولم يعد بقدرة الأشياء أن تكون حرة»

متى ترفرف الأيدي ، على مباهج الحضرة ، أو
متى مباهج الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدي ،
فتعلو ، وتجمحا».

في ظل هذا الشلل ، في ظل هذا التداخل وعدم اليقين، في ظل هذه الحالة من «اللين بين»، لا تستطيع الأشياء فيها أن تكون حرة، ولا تستطيع الأشياء أن تكون ضائعة، لا تستطيع الأشياء والناس أن تكون غائبة، ولا تستطيع أن تكون حاضرة؛ حضورها غياب، وغيابها حضور، لقد فقدت الأشياء - والناس - أو الناس الأشياء - قدرتها على الحركة، والفعل، والتحديد والاختيار، وفي ظل هذا السديم العشوائي يتساءل الشاعر: متى ترفرف الأيدي على مباهج الحضرة، أو متى مباهج الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدي، «فتعلو، وتجمحا؟» في دعوة واضحة لحرية حركة الأيدي التي هي رمز لحرية حركة الإنسان، بشكل عام. الإنسان العبد غالباً هو إنسان مكبل اليدين، عندما ترفرف الأيدي أو حتى ترتعش فمعنى ذلك أنها حرة وأنها تحقق ذاتها، أو تحاول أن تصل إلى هذا التحقق، الحضرة هنا هي الوجود الحقيقي، الحضرة من الحضور. والحضور ضد الغياب، والحضور معناه الوجود الملموس المحسوس المؤثر والفعال.

أن يتقبل الأرض الخراب
ولم تكد أغنية أخرى
تدار على «الجرامفون»
إلا واختفت شفة
وحلت غيرها شفتان
تفتران
عن وقت
هو الوقت الذى أبغيه.

يدرك الشاعر أن الأرض، كما قلنا، تعج بالموتى
والضائعين، وتفتح بواباتها، وفتحاتها للقوة، والطامعين. يعود
إلى ذاته، إلى جسده، إلى عالمه الصغير، يتعد عن ذلك
العالم الخراب الممتلئ بالعفن، المكتظ بالنفثة، والأحماض،
والغازات، والفحيج، والزهور الصناعية؛ يستحضر عالم
الأطفال الذى يرفض عالم الأرض الخراب، ينصت إلى عالم
من الأغاني الخاصة سريعة الانقضاء، لكنها أغان تخيل إلى
زمن يتغيه الشاعر ويحلم به، وهو زمن غير هذا الذى يعيشه
ونعيشه معه :

«من منا سنبتكر الطيور، ويخلط الحنّاء، بالأفلاك
والنفعان، هل ستقام تحت جفوننا نافورة
للذكريات الغفل، أم أن الغواة هم الذين هناك،
أرجلهم سيوف الله، واستيقاظهم يبدو كما لو أنها
سقطت طيور المن من أحلامهم، وتاكتت فى
الريح.

ما زالت لدى الأشياء الأشياء، آونة، لتحيا مرة
أخرى، وتفرد ظلها للنور، كي يمتص عنها الموت،
يفسدها، فقط فيما ينأى الليل، سوف تصالح
الأشياء أنفسها، وتستلقى على مهل، ولكن ربما
يحتاج هذا النور أن يقوى وأن يختاره الشاعر
حتى تستدير الريح نحو الأرض أو تمضى.

وفى أطرافها كتب معلقة
" وإزميل

لعلى ذات يوم أشتري الأحلام، أرصفها، وأبنى
فوقها برجاً عليه خرائط الأجساد.

يحلم الشاعر بزمن آخر، وأغنيات أخرى، يحلم مع
الأطفال، ولأطفال، بأرض عامرة ممتلئة خصبة، مملوكة لذاتها

الأساسية من أجل مكاسب صغيرة عابرة. يتمنى الشاعر من
الآخر أن يكون معه فيقامومان معا الابتذال والغواية، حتى لو
مشيا على شرايينهما المفتوحة، ويتمنى أن تغلق الأرض
فتحاتها وتكف عن أن تكون مستباحة لمن يستطيع أن يدفع
الشمع (هذه الأرض المفتوحة أمام الغرباء المغلفة أمام
أصحابها). تتحول الأرض إلى ساحة للموتى يتجول فيها
الغرباء بعرياتهم الملكية التى يقودها عسس «وجندمة»، بينما
الزهور التى تنبت وتورق فيها هى زهور بلاستيكية صناعية،
وتحدث ثورة فى هذه الأرض الخراب، لكنها تفشل بعد ما
كادت توصلك على النجاح :

«كانت ثورة الموتى، مهياة، ولكن اختلاط
فحيحها، بسيولة الأحماض، والغازات، لم يدع
الهواء الرخو ينزل من عباءته، سوى صوت،
يشى بأواخر الكلمات.
فى أذنين
عالمتين

أن مفازة كبرى هى المعجم، أن الله لا يسكن فى
الظلمة. من ذا يستطيع إذن أن يقهر الموتى، وأن
يضع السلال على ظهورهم، ويملاها بما
ادخروه».

ثورة الموتى هذه قد تكون هى ثورة الجوعى المرتبطة
بمظاهرات الجوع وطلب الخبز التى حدثت مرات عدة فى
تاريخ هذه الأرض (آخرها يناير ١٩٧٧ م) التى يتحدث عنها
الشاعر، ثورة الموتى المقهورين كادت أن تنجح، لكنها فشلت
لأن وقودها أو قوتها المحركة كانت منبعثة من أعماق البطن
وليس من أعماق العقل، من الشعور الفردى العابر وليس من
الشعور الجماعى الواعى المقيم، من الجزر المنعزلة وليس من
الكيانات المتكاثفة. ومع ذلك، فإن الثورة تترك وراءها دائماً
فكرة خالدة، هى أن الثورة ممكنة وأن القمع لا يمكن أن
يدوم، وأن حدود الكلمات أكبر مما يقدم للناس، وأن الله
موجود فى النور والحياة أكثر مما هو موجود فى الظلمة
والموت :

«هل من شاهد
جسدى حدودى
لم يشأ أحد من الأطفال

هل حقاً

تكون الأرض مزرعة لغير الأرض - قال الشيخ
أحذية - يقول سواه
صوت طفولة أخرى
ومن أقوالهم :
رمانة، تفاحة، بصل وثوم
غرفة الديدان
إكليل الهلاك
صحيفة الموتى
قرين داثم للباه
إبريق من الفخار
عش البلبل الخشبي..

ما زال الشاعر يبحث، ويستطلع، ويتأمل، ويستكشف سر وجوده، وطبيعة حياته وواقعه، يشعر بالاختناق، يبحث عن صوته الخاص، ينادي ويصرخ، يبحث عن زمنه الخاص، المستقبلي، يسمع صراخا، يصدر منه صراخ تكرر كثيرا في الماضي، وما زال يتكرر في الحاضر، يقيم حوارية بينه وبين الأطفال والشيخ والآخرين، يقيم حوارية بين الأطفال (الشاعر / الحلم / المستقبل) والأطفال (الحلم / المستقبل / رفض الأرض الخراب / البراءة / البعد عن التلوث) والشيخ (الماضي / الحكمة / الموت) والآخرين (الحاضر / الغواية / الرصيف / الابتذال). والأرض (أو الوطن) كما يراها الشاعر هي كل ذلك، معاً، الآن، لكنها لا يمكن أن تكون كذلك بالنسبة إليه في المستقبل، أو هكذا يحلم. يرى الشيخ الأرض أحذية، وعبودية، وقمعاً، واستغلالاً، ويرى الشاعر أنها ينبغي أن تكون صوت طفولة أخرى، بينما يرى الآخرون أنها مكان للحصول على الطعام والشراب (رمانة / تفاحة، بصل وثوم) أو أنها مجرد مجموعة آثار قديمة، أو أنها مكان دفن الموتى (أرض القبور والهلاك)، أو أنها ترتبط فقط بالعرض والشرف الذي عادة ما يفهم بمدلوله الجنسي فقط، أو أنها وسيلة للحصول على الطين، وبناء المنازل، وصنع أباريق الفخار، أو أنها موضع الأغاني الحماسية والعاطفية الكاذبة (أو الصادقة) التي يعيش فيها البلبل محبوساً أو طليقاً. الأرض لدى الشاعر هي الأرض: وهي دوماً مرتبطة بالحياة والإيجاب، والتفتح، والتحقق، والامتلاء بالطاقة، والإمكانات، والأحلام. الأرض

ولزادها، ويملكها أبنائها؛ يحلم بالطيور، والحناء، بالأفلاك والنمناح، بالحركة الحرة الطليقة والروائح العطرة والأهداف البعيدة؛ يحلم بنافورة تحت عينيه، مع دورانها وحركة مياهها تنبعث الذكريات النقية غير الملوثة، يحلم، ويحلم، ويخاف من حلمه، وعلى حلمه، من الغواة الطغاة الذين يحطمون، بأرجلهم وبمنهم وبحركتهم وبنومهم وبيقتهم، حركة أحلام الشاعر، وأحلام الأطفال الذين رفضوا قبول الأرض الخراب. ويستمر الشاعر في الحلم؛ يحلم بالضوء، ويحلم بأن يمتص هذا الضوء ظل الموت من الأشياء، ويغسلها، ويبعث فيها الحياة؛ يحلم بانقضاء الليل / الظلمة ومجيء الضوء / النهار / الوجود / الخضرة / التحقق / الحرية؛ يحلم بالنور، وبقوة هذا النور، وباختيار الشعراء لهذا النور؛ يحلم بالثقافة، والعمل، وبطاقة هائلة تدفع الوطن إلى الأمام فيتغير ويغير، يخلع عن نفسه أسمال الموتى ويرتدى ثوب الحياة النقي النظيف. ويظل الشاعر في تساؤلاته وأحلامه، فالتغيرات الأساسية لحالته الشعرية والحياتية مازالت قائمة، والعالم لديه عالم مختلط، مترابك متداخل، يفككه ويركبه، يعود إلى أصغر شئونه، ثم يرجع إلى أكبر همومه وانشغالاته، والقصيدة هنا لاتلتزم ما يسمى في التراث النقدي بالوحدة العضوية. فليست فيها بداية محددة ونهاية محددة، فوحدتها مضمرة وليست ظاهرة، الوحدة هنا هي وحدة التفات، والاختزال، والتأمل، والاختلاف واستبطان عالم الذات وعالم الواقع، وليست وحدة البناء أو التركيب الخارجي للقصيدة. يعالج الشاعر صورة معينة ثم يخرج منها إلى صورة أخرى أو أكثر من صورة، ثم يعود إلى صورته الأولى، كي يؤكد، أو يضيف إليها، أو يبرزها بشكل جديد.

يتمنى الشاعر أن يقلب الأمور فتبنى الأحلام على أرض صلبة (خراطم الأجساد) وليس العكس. هنا ينتقل الشاعر من حالة التأملات الشاردة وأحلام اليقظة والتذكر، التي هي في العادة حالات فردية تأملية ذاتية، إلى حالات حوارية يحاور فيها الشاعر شخصاً آخر أو مجموعة من الأشخاص الآخرين:

«مازالت بنى تختزن من عنى، صراخاً يشبه للماضي، ويشبه ذلك الوقت الذي أبغيه

لدى الشاعر هي قصائده، فإذا كانت خرابا، كان الشعر خرابا
أو معبرا عن هذا الخراب. والوطن، فيما يرى الشاعر، بالنسبة
إلى البعض، هي كلمات وحوارات جدلية فقط!
من أقوالهم :

« علم الديالكتيك »
جسم عائم في الماء
ما يبغيضه الله وما يعشقه الشيطان
مومسة
سريـر الكون
إسفنج
تراب أكل للروح
هل حقا

يكون الشعر مزعة: يقول الشيخ
أحذية : يقول سواه

من أقوالهم: علم الديالكتيك.

الوطن، بالنسبة إلى البعض، كلمات يتم التشدد بها،
فإنبات علاقات الإنسان بهذا الوطن يتم من خلال الكلام
وليس من خلال الفعل، وهو بالنسبة إلى البعض الآخر جزيرة
أو جسم عائم في الماء، أو هو ما يرتبط بالجسد والخطيئة
والحياة... إلخ.

والشعر، كذلك، يشبه الوطن، يمكن أن يكون حذاء في
قدم السلطة، أو الغواة، أو غيرهم، عندما ينبعث بعيدا عن
الصدق في اتجاه اصطبياد المكاسب الصغيرة (أو الكبيرة)،
وقد يكون وسيلة للعب بالكلمات والخدع، والحيل اللفظية،
لكنه بالنسبة إلى الشاعر أرض ينبغى أن تزخر بالأغاني
الجديدة، وبالزمن الجديد، وبالأطفال الصادقين، وبالأحلام
الجديدة حتى لو كانت أحلاما صغيرة :

« لم يشأ أحد من الأطفال
أن يتقبل الأرض الخراب

ولم تكد أغنية أخرى تدار على « الجرامافون »
إلا واختفت شفة

وحلّت غيرها شفتان تفتّران
عن وقت

هو الوقت الذي أبغيه..

وهكذا، فإن الشاعر الذي أراد أن ينطوى داخل ذاته،
ويعطى نفسه «هدأة» ويجلس في ركن من الأركان، يفكر
في أشياءه الصغيرة، قد حمل العالم معه، وتفجرت بداخله
ذكريات، وأحلام، وتمردات، وإيديولوجيات. لقد وجد نفسه
يعيش واقعه كله بماضيه وحاضره ومستقبله، لقد أراد أن
يستوعب الواقع بداخله فوجد الواقع يستوعبه، أراد أن يحتوي
الواقع، فوجد هذا الواقع يحتويه. صحيح أنه اهتم بالأشياء
الصغيرة والعابرة فيه، أو أراد أن يستمر في اهتمامه بها، لكنه
أدرك في الوقت نفسه أن هذه الأشياء الصغيرة والجزئية
والعابرة، والذاتية، والداخلية، ليست منفصلة أبدا عن الأشياء
والقضايا الكبيرة، والكلية، والمقيمة، والمتعلقة بالخارج
وبالآخرين، لقد انفصل ليتصل، وانطوى لينبسط، ولم يكن
انقباضه الداخلي العاكف على الذات إلا امتدادا وتعميقا
واحاطة بكل مايتعلق به، وبحيائه، وبواقعه، وبحياة الآخرين
بما يرتبط بها من تهديدات وكوارث وآمال.

جسد المدينة

يقول باشلار كلما ذهبنا نحو الماضي، كلما بدا الخليط
السيكولوجي الذي يشتمل على الذاكرة والتخيل غير قابل
للانحلال. وإذا أردنا المساهمة في وجودية الشاعر
(الجمالي) يجب أن نعزز وحدة التخيل والذاكرة. لذلك
يجب هنا التخلص من الذاكرة التاريخية (التي تفرض
خصائصها الفكرية على الأحداث)، إنها ليست ذاكرة حية
تلك التي تسير على سلم التواريخ دون البقاء. مايكفي في
أمكنة الذكرى أن الذاكرة/ التخيل تجعلنا نعيش مواقف
لاحديثة (غير مرتبطة بحدث بعينه) في وجودية شاعرية
لاتشوبها الحوادث. أننا نعيش هنا جوهرية شاعرية، ففى
تأملاتنا التي تتخيل وهي تتذكر يسترد ماضينا شيئا شيئا من
مادته... إن مايعيش فيها إذن ليس هو ذاكرة تاريخ وإنما هو
ذاكرة كون^(١٤).

قصيدة «الإسكندرية» لعبد المنعم رمضان^(١٥) هي قصيدة
ذلك الخليط السيكولوجي، ذاكرة / تخيل الذي أشار إليه
باشلار. إنها قصيدة أفتعة أيضا، هي قصيدة حول الذاكرة
والتخيل والوجدان والمكان.

« كان كفافي يعشق الإسكندرية

كان يرف فوقها كورقة

ويختفى فى رعشة الأزقة

وكان أن ناداه طائر البحر

جثا

واحتترقت جبته

فمال نحو امرأة يعرفها

تقول: ما الذى أغواك يا كفافي

يقول: ساعدان أبيضان».

الإسكندرية هى أرض العشاق الهائمين، وهى مكان الهاربين من وطأة الذات، ومن عنت الآخرين، هى تاريخ يتشكل، وجغرافيا ممتدة فى الفضاء اللانهائى، حيث البحر والسماء والتاريخ، وحيث كفافي ولورنس داريل وكل من عشقوا أبدية بودلير، التى هى البحر مختلطا بالشمس. كان كفافي يعشق الإسكندرية ويعيش فيها كحلم عابر، وكصوفى عاشق محترق، الإسكندرية هى امرأة كفافي ذلك الذى كان بلا امرأة، لقد عشق المكان الذى خرب روحه، أثلفه العشق فهام على وجهه «يختفى فى رعشة الأزقة»، يصبح كفافي والإسكندرية عاشقين، رجلا وامرأة، عاشقا ومعشوقة، وهامهما

« يغافلان البحر

يفويانه أن يحضن الصحراء

يبركان فوقه

يفتسلان فيه

يصبحان جرة

وزنيقة

وحين يكون الناس فى الحانة

هائمين

يقال عنهما يمامتان

وحينما يتأهب الساقى

ويعلن انتهاءه

ولا يريد الناس غير خيمة

وحارسين

يقال عنهما: جروان عاشقان

الرجل الذى يدعوته كفافي

والمرأة التى يدعوها الإسكندرية».

الإسكندرية ليست مجرد مكان، بل هى مكان لجسد، هى مكان/ جسد، وهى جسد/ مكان، وهى كائن متحول، وجسد لا يكف عن التكون والتشكل. تاريخها تاريخ جسد وتفصيلها تفاصيل جسد، وجسدها جسد متتهك بالمحبين والقاصبين وبموامل الهدم والبناء، بالموت والميلاد. وكفافي لا يكف أبدا عن عشقها، وهى تسلم له نفسها لأنها أدركت أنه يجبها دون غرض، يتجول معها وفيها وبها، يغافلان البحر ويفتسلان فيه، ويواجهان الصحراء ويتجولان فى الشوارع، يتحدثان، يصبح هو هى، وتصبح هى هو. ولأن كفافي كان شاعرا فقد عشقته الإسكندرية كما عشقها، إذ أدرك فيها أعظم ماتمملكه من أسرار وخصوبة، أدرك فيها الحلم وأدرك فيها الخلود، أدرك فيها حلم الخلود وحلم التميز، أدرك فيها حلم الأبدية (البحر مختلطا بالشمس)، وأدرك فيها السر المروغ للحظات الجميلة سريعة الانقضاء، مر على الإسكندرية الكثير من الغزاة الطامعين والغزاة الحالين. لم يقدم لنا عبد المنعم رمضان الإسكندرية من خلال المنظور التاريخي الكرونولوجي، بل قدمها لنا من خلال المنظور السيكلولوجي حيث بدأ بالأحداث الأقرب إلى نفسه، وهى أحداث قريبة حتى من الناحية التاريخية، تاريخ إسكندرية كفافي، وقدمها على تاريخ إسكندرية الإسكندر أو قايتباى أو غيرهما.. بل إن الإسكندرية، هنا، هى مكان يتجاوز الأفراد والأحداث و الجزئيات، فكل هذه المكونات مجرد حبات رمل على شاطئها الرحيب، ومجرد قطرات ماء فى بحرها الخفيف. ليست قصيدة الإسكندرية قصيدة غنائية حول شاعر يتحدث بالمكان فيعطى لهذا المكان كل الخصائص الإيجابية السرمدية الأبدية، بل هى قصيدة درامية مملوءة بالذكريات، والتخيلات، والأحداث الكولاجية التاريخية، وبالحنن، والحرسة، والأسى، والأمل وكل هذه الأمنيات والمشاعر الإنسانية المتناقضة، والمختلطة، والتميزة فى الوقت نفسه. تتحرك الإسكندرية بين شاعرين: شاعر من الماضى البعيد نسبيا هو كفافي وشاعر من الحاضر المعيش الآن هو عبد المنعم رمضان، ومن بين بعث الشاعر/ الحاضر لروح الشاعر / الماضى يتكشف لنا هذا المكان بكل خصوصياته وأحداثه وتواريخه، عوالم مختلفة من الذكرى والتخيل:

«حين اغتسلتُ في مياهها

لم أذكر الإسكندرَ

القوى مثلاً تقولُ كُتُبُ التاريخِ

والجميلِ مثلاً تخمُنُ النساءُ

.....

لكننى حين اغتسلتُ في مياهها

ذكرتُ أنها هى التى تخففتُ

من ثوبها الرملِ

أعطت جسمها للبحرِ

صار رغبةً

تدفُ فوق أرجل الشطآنِ

تننوى العكوفَ عندها

حتى إذا تهيأت للنومِ

كان هذا الرجلُ القوى، مثلاً تقولُ كُتُبُ التاريخِ،

والجميلِ، مثلاً تخمُنُ النساءُ،

خائفًا

يحلم فى تطوافه بامرأة

تنيمه على الفراشِ

تأخذُه وديعةً».

تبدو صورة الإسكندرية هنا كما لو كانت هى التى أعطت الإسكندر خصوصيته، منحه أعظم ما فيه؛ إنسانيته، حزنه، وبقائه، وحاجته إلى امرأة. صورة الإسكندر هنا تبدو مثل صورة إنكيديو المتوحش فى إسطورة جلجامش، هذا الذى هدأ وتحول إلى الشكل الإنسانى وبكى عندما أحب امرأة. إن الإسكندر هنا إنسان خائف ومنعزل، يبحث عن مكان للراحة والإقامة بعد طول السفر والترحال؛ يبحث عن امرأة يبكى بين يديها وينام فى هدوء كطفل عند قدميها. إن الإسكندرية هى التى منحه إنسانيته قبل أن يمنحها اسمه، الإسكندر هنا يبدو صورة أخرى من كفافى، ولكن كفافى كان شاعراً، وكان جالماً، وكان منعزلاً ومتوحداً، أيضاً، ولذلك ألفته الإسكندرية واتحدت به واتحد بها، دون شروط كثيرة للتفاهم. ولم يكن الحال كذلك بالنسبة إلى الإسكندر. إن ما يجمع كفافى والإسكندر وعبدالمنعم رمضان هنا هو ما يسميه باشلار بالتأملات الشاردة، وهى ما نسميه أحياناً «بأحلام اليقظة» إنها مادة ليلية موجودة فى وضع النهار، وهى أيضاً

ظاهرة انعزال، أو ظاهرة تكشف عن الحاجة إلى العزلة حتى لو ظل الإنسان حاضراً بين الناس. إنها ظاهرة تجد جذورها فى روح الحالم، ليست بحاجة إلى صحراء كى تستقر وتنمو، تكفى ذريعة - وليس سبباً - حتى نضع أنفسنا فى «وضع انعزالى».. فى وضع انعزال حالم. فى هذا الانعزال تستقر الذكريات نفسها فى لوحات وتسبق الديكورات المأساة. إن الذكريات التعميسة تنتزع على الأقل السلام من الكأبة (ص ١٤)، الإسكندرية هنا حلم، ومكان حلمى، أكثر منها مكاناً حقيقياً متيناً.

يعطى الإسكندر للإسكندرية اسمها لكنها تظل تحتفظ برائحتها ويجسدها القديم الذى كان قبله، وهو ما تحاول الإسكندرية، كذلك، جاهدة، بعد ذلك، أن تفعله بعد أن خالط هذا الماء الكثير من آثار الغرباء، إنها تحاول جاهدة أن تظل حرة منطلقة محتفظة ببعض مائها القديم :

«كان ماء البحر صاحياً

يختال فى أروقة الظلام

والإسكندر الأكبر لا يكف عن تحديق

لكى يرى الإسكندرية

لو أنها لم تغتسل فى الليل

لكنها تخشى على مياه البحر أن تنام

تخشى عليه أن تسرق

أحصنة الظلام

تخشى إذا ما كلم الصحراء

أن يبيح صوته

فيا جنود

ابنوا فئارةً لكى أرى فى كل وقت

قائمة الإسكندرية

الماء جوهر الإسكندرية، الماء هنا يختلط بالظلام وبالصحراء، الإسكندرية تخشى على مائها/ روحها هجوم جيوش الصحراء. الماء هنا رمز الحياة، والتدفق، والاختضار، والانبعاث. والإسكندر لا يكف عن التحديق فى الإسكندرية، يريد أن يراها فى الليل كما يراها فى النهار، يريد أن يحيط به كما أحاطت به، يريد أن يمتلكها كما امتلكنه، يريد أن يضعها بداخله مثلما هو يشعر بأنه حاضراً بداخلها، استلبت قلبه، وروحه تغوص بين رمالها، وعقله ضاع فى بحرها،

لكنها الإسكندرية

بكت عليه حين مات..

يجئ بعد ذلك «البدو والفضوليون، والعسكر وسكان
الولايات البعيدة، وسائر البشر»: يجئ الغزاة من الشرق، ومن
الغرب، من الشمال، ومن الجنوب، من الداخل، ومن
الخارج، من البحر، ومن الصحراء:

كانوا لدى الإسكندرية

يشاهدون رملها الناعم

حينما ترفع رجليها عن البحر

ويلمسون شعرها

إذا تنفّضت من البخار

يجلسونها على الأريكة

التي تشبه خصرها

ويأكلون مثلها:

السردين والنارنج والأرز

وينعمون بالنبيذ مثلها

لكنه لا يشبه البحر كثيرا

ويأخذونها إلى أرجوحة البوغاز

يفتضونها

لكنها تخجل

تسأل الغزاة:

هل مازالت الأفراس مثل النخل

ينظرون

صارت الأفراس مثل شجر الصفصاف..

يجئ الغزاة من كل صوب، والإسكندريون غائبون عن
صورة الإسكندرية، لا يشاركون في تشكيل ملامح هذه
الصورة، ولا يضعون أى خط أو أى لون في تفاصيلها، البحر
يتحرك، والماء يتدفق، ويجئ الغزاة من كل حقبة، ومن كل
صوب، يتفرجون على الإسكندرية، وينتهكونها، تلك التي
تحولت إلى امرأة تتحرك بين الماء والرمل، يلمس الغريب شعر
الإسكندرية ويتفرجون على ساقها، ويجلسونها قرب البحر
 ويفتضونها، يأخذون خيراتها ويرحلون أو يقيمون،
والإسكندريون المصريون غائبون، ينعم الغريب بخيرات بر
الإسكندرية وبحرها؛ الإسكندرية هنا صورة مصغرة لمصر التي

الإسكندر يتأمل، الإسكندر خائف، الإسكندر يبكي،
الإسكندر إنسان، الإسكندر يبدأ في غزو ذاته، يريد أن يمتلك
هذه الذات مثلما امتلك العالم، الإسكندر لم يمتلك شيئا
لأنه لم يمتلك ذاته رغم كل ما امتلكه من بقاع العالم.
الإسكندرية جعلته يبدأ في الشعور بهذه الذات؛ إنه يريد أن
يرى الإسكندرية في كل وقت لأنه عندما يراها فإنه يرى
ذاته، لقد اتخذ بها ولم يعد يرى لوجوده معنى دونها.

لكن الإسكندر يرحل عن الإسكندرية لأنه حاول أن
يمتلكها فامتلكته، ولم يكن الإسكندر معتادا على أن يمتلك
بل على أن يملك، رحل عنها وغاب في رمال الصحراء.
وجاء الرومان وحاولوا أن يشاغلوها المدينة الجميلة الفاتنة
«بالكتب القديمة، والعلماء والحسابين والمنجمين» والخزف
المصقول والتماثيل التي من البرونز والتي من الحجر، حاولوا
أن يشغلوها بالخف والجلباب، والجورب والسوتيان... إلخ،
حاولوا أن يشغلوها بالمرح الروماني، قرب البحر، باللعب
والتمثيل واللهو والتهريج، لكنها ورغم فرحها ونشوتها، بل
وأثناء فرحتها ونشوتها، وخلال فرحتهم ونشوتهم، تحكى لهم
عن قصص الظلم وعن شكاوى الفلاح الفصيح:

«لكنها انتشت»

قبل نهاية الحفل

وباغتتهمو

وأشدت مظلمة الفلاح

فأدرك الرومان أنها الجميلة التي

اكتفت بنفسها..

ثم تتوالى التواريخ والشخصيات على الإسكندرية، يجئ
قايتباى، ويبنى قلعته، ويحاول أن يمتلك الإسكندرية، وأن
ينظر إليها، فيجدها هي التي تنظر إليه؛ حاول أن يكشفها
فوجدها هي التي تكشفه، حاول أن يحاصرها فحاصرتها،
حاول أن يسيطر عليها، وظن أنه قد سيطر عليها، فوجد أنها
هي التي سيطرت عليه:

«فخاف قايتباى

أمر الجنود أن يشيدوا عمارة

تسمح للعاشق أن يرى

وللمعشوق أن يكون

المدينة، والبداوة هنا مصطلح قد ينطبق على كل ماهو ضد الحرية وضد التقدم وضد الشعر وضد الحلم وضد الوجدان وضد التحقق، البداوة هنا ليست بالضرورة مرتبطة بالبدو بالمعنى الحرفي للكلمة، وقد تعنى البداوة كل ماهو بدائي وكل ماهو همجي وبربري ووحشي، سواء جاء من إحدى الصحراوات العربية أو من جبال الأناضول (الغزو العثماني) أو من قلب باريس (الحملة الفرنسية) أو من على ضفاف التايمز (الاحتلال البريطاني)، أو من أى مكان آخر فى العالم حتى لو كان قد جاء من قلب مصر نفسها حين يحول أهلها البحر إلى مكان للصرف الصحى، والبر إلى وعاء كبير تلقى فيه القاذورات وتسود فيه المظالم والبيروقراطية والفساد والعنف غير المبرر. الإسكندرية كما يصورها الشاعر هنا جسد يشبه جسد المرأة: ذات أطراف وأرداف وحقوقين، ورأس وشعر، وتفتسل وتخاف وتحب وتحلم، وهناك نوق جارف فى القصيدة إلى أن تعود هذه المدينة / الوطن إلى صورتها النظيفة القوية / القديمة.

جسد اللوحة ولوحة الجسد:

مثلما كان الإسكندر يحاول أن يحيط بالإسكندرية فوجدتها قد أحاطت به وأذايته فى عشقها، ومثلما حاول قايتباي أن يمتلكها فوجدتها قد امتلكته، ومثلما حاول كفافيس أن يغيب عنها فوجد نفسه يكمن بداخلها ويحضر فيها؛ هكذا نجد عبد المنعم رمضان إزاء لوحات عدلى رزق الله: حاول الشاعر أن يحيط بلوحات الفنان فوجدتها قد أحاطت به، حاول أن يمتلكها فوجدتها قد امتلكته، حاول أن يحتويها فاحتوته، وهكذا فإن آلية الاحتواء والاحتواء المعاكس هى إحدى الفاعليات الأساسية فى تكوين العوالم الفنية لهذا الشاعر.

يخرج الشاعر من تدريعاته، يسقطها، يتحرك من انبهاره بالجسد - فى لوحة - إلى تفكيكه لوحة الجسد ثم تجميمه لمكوناتها فى إطار وجودى ومعرفى كلى.

كثيرا ماكان الجسد فى اللوحات الفنية أقرب إلى الجسد الكلاسيكى؛ أى الجسد كما تحدده قوانين السلطة.

تقيم بين البحر والصحراء، يجئ الغزاة وينعمون ويمرحون والمصريون غائبون، تتساءل الإسكندرية فى محتنها: هل مازالت الأفراس مثل النخيل؟ ويجئ الجواب بأن الأفراس لم تعد شاهقة كالنخيل، لم تعد رافعة القامة سامقة، مشرعة فى الفضاء، بل أصبحت متأكلة متهرئة متساقطة كأوراق الصفصاف فى الخريف، والسيوف أصبحت لينة صغيرة حزينة يملؤها الصدا والحزن والملح والدموع؛ يجئ الغزاة من كل صوب ومن كل حقبة، يجيئون ويرحلون وتظل الإسكندرية خالدة، لكنها لا تظل أبدا صافية، رملها لم يعد كالرمل الأبيض الناعم القديم، وماؤها لم يعد هو ذلك الماء الصافى النقى الخير الباعث على الحلم والذكرى والخيال، ماؤها صار متعطنا أسنا راكدا، وحياتها صارت خربة وروحها صارت معنمة صدئة. هنا يبدأ الإسكندريون المصريون يدركون الإسكندرية للمرة الأولى، يبدأون فى الفهم والإدراك، يحاولون غسل أطراف الإسكندرية وتنظيف جسدها:

«وأدرك الإسكندرانيون

أنهم نجوا

فعاثوا الإسكندرية

حممها

غسلوا الاطراف والارداف والحقوين

أعلنوا اشتهاها

لأنها حين آتاهما البدو طالبتها

توجعت

وأصبحت مدينة متسخة

ومنذ ذلك اليوم

إسكندرية

تستحم».

هنا مايشبه التصور فى المقطع السابق أن البدو الذين جاءوا من الصحراء كانوا هم السبب فيما أصاب الإسكندرية من أوساخ ونهرؤات وقرور، لأنها فقدت وجهها اليونانى الرومانى القديم (لأنها تمثّل «أيقونى»، مصغر لحضارة البحر المتوسط). وفى واقع الأمر، فإن هذا التصور يبنى ألا تأخذه بحرفيته، فالبداوة هنا قد تعنى كل ماهو ضد الحضارة وضد

البوابات السحرية التي حاول هذا العقل بتدريعاته ذات الأصول الاجتماعية والتربوية المختلفة أن يخفى وراءها قدراته الذهنية والوجودية الحقيقية، قدرة الخيال التي تفتح بوابات الحرية وقدرة الحب التي تفتح بوابات التحقق.

وهكذا، فإننا نجد أن الشاعر / المشاهد الذى حاول أن يسيطر على لوحات الفنان وجدها تروغ من محاولاته وتسيطر هى عليه، لكنها سيطرة أخرى، مختلفة. السيطرة الأولى هى قيد، هى قولبة مغلقة جامدة نابعة من أفكار وتصورات مسبقة تكمن فى قاع الماضى، بينما السيطرة الثانية هى حرية مفتوحة منبثقة من إمكانيات واحتمالات متعددة، ومن ثم فهى ليست سيطرة بقدر ما هى بداية أولى، وتفتح على عوالم جديدة كان العقل المدرع يمنع صاحبه فى الماضى من رؤيتها خوفا مما قد تمثله عمليات التعرض لهذه العوالم، والإيمان بها، من تهديد لاتزان صاحبه الوهمى الداخلى، وللعالم المتسلط المحيط به.

«هذا الجسد الغامض

.....

يمس النافذة الخلفية

يبحث عن رائحة تجهش فوق ذراع الماضى

تحت الإبط

وتحت زهور العانة».

«النافذة الخلفية» «ذراع الماضى» «والإبط» «وزهور

العانة» وغيرها من الكلمات والصور تحيل كلها إلى الذاكرة وإلى الجانب السفلى من الجسد وإلى العالم الخبيء منه، إلى الغريزة التى ترتبط بالخيال، إلى عوالم من البر والبحر والصحراء، إلى غزلان مرسومة فى الذاكرة، ونساء يرسمهن الخيال، وإلى حركة دائبة تبعثها لوحات عدلى رزق الله فى خيال الشاعر وفى وجدانه، عوالم يختلط فيها الفرح بالأسى والتفاؤل بالشجن والذكريات بـ «عواميد الأحزان».

خلال كل ذلك، يظهر الجسد فى اللوحات ويختفى، يتحول ولا يثبت على حال، لأن قانونه الأزلى هو الحركة، هو الحرية، لا الثبات أو القيد أو السكوت، ومن حركته تتشكل حركة التاريخ: خلال العمل والكفاح، وخلال الفن

أما فى لوحات عدلى رزق الله فالجسد مفكك ومبعثر ومنداح ونابض بالحياة والحيوية، منه تخرج الزهور والكائنات الحية والدلالات والقصائد؛ الجسد فى لوحات عدلى رزق الله حالة من البهجة والشجن، من الحلم واليأس، من التحقق والمعجز، من العجز الرافض، والحرية المطلقة، جسد متقطع الأوصال تحيطه الأضواء والألوان والغموض الموحى، وثمة قرابة روحية بين لوحات عدلى رزق الله وقصائد عبد المنعم رمضان.

«هذا الجسد الغامضُ

حين تكلمه يتفتت

حين تمرّ عليه يمرّ عليك

وحين تحاصره بالنظريات الطبقيّة

تلتف عليه الخوذ الخوصُ

وبعض الفلاحات المنكفئات لدى أقدام النهر .

يفتح باباً

صوب خيام البدو

يمسّ النافذة الخلفيّة

يبحث عن رائحة تجهش فوق ذراع الماضى

تحت الإبط

وتحت زهور العانة

ترسم فوق البر غزالاً بردياً

فى البحر غزالاً بحرياً

وتكوّم فى الصحراء عواميد الأحزان

(من قصيدة: عن ناريمان عدلى

رزق الله) (١٦)

لانتفاح النظريات الفلسفية والسياسية فى الإمساك بجوهر العمل الفنى، إنها تطمح جاهدة أن تحوله إلى شئ قابل للتصنيف وإلى موضوع يخضع للقولبة، لكنه أبداً يروغ منها، فى جوهره حلم، وفى أعماقه ذاكرة، هو شئ يتجسد ولا يتجسد، يرى ولا يرى، طبقاته متعددة ودلالاته دائمة التفجر، والانبجاس، «حين تكلمه يتفتت..» وحين تمر عليه يمر عليك، عقل الشاعر المدرع بالنظريات الفلسفية والجمالية حين يواجه عملاً فنياً إبداعياً متميزاً، ويحاول أن يضعه ضمن قوالبه الضمنية المسبقة، يجد أن هذا العمل يتفتت ويروغ من هذه النظريات والقوالب، وخلال تفتته يقوم بتفتيت تدريعات هذا العقل وفك قيوده، ثم إنه يقوم بفتح

والإبداع، وخلال الصراع والحروب، أو خلال أوقات السلم والتقاط الأنفاس، خلال المتعة وخلال العذاب، خلال البقطة، وخلال النوم أيضا:

«هذا الجسد الطافح بالأجساد المختفية

هذا الجسد الأمي المخطوف

يخالط في الردهات

العرق

وخبر الرب ويخلط بين الكهف

ورائحة الحيطان».

(عن ناريمان عدلي رزق الله)

تختلط اللوحات الفنية في الردهات أو قاعات العرض بأجساد مشاهديها، وتخرج روائح من أجساد اللوحات وتختلط بروائح خارجة من أجساد المشاهدين، تختلط الأجساد المشاهدة بالأجساد المشاهدة، الجسد في اللوحة طافح وممتلي بأجساد كثيرة مختفية خلفه وحوله وأمامه، وكذلك أجساد المشاهدين للوحات بعضها يظهر، وبعضها يحتفي خلف بعضه ومن هذا المهرجان الاحتفالي بالعمل الفني لا نعرف من يحتفي بمن، هل يحتفي الناس بالفن أم يحتفي الفن بالناس، عرق يختلط بعرق ومسيطر يتحول إلى مسيطر عليه، أنفاس تختلط، وأفكار ورؤى جديدة تتوالد، ومثلما تنفتح تجاويف الجسد في أعماق اللوحات تنفتح تجاويف كهوف الذاكرة والرؤى في أعماق المشاهدين، وقد كان منهم عبد المنعم رمضان: واحدا من هؤلاء الذين تلبستهم أعمال عدلي رزق الله وفتحت بداخلهم ينابيع جديدة للفن والإبداع:

« هذا الجسد الطافح بالأجساد المختفية

ينسل إلى أوراقى

ويذكرها بالنبوع

وبيل الجذع

يبيل مساحة ما بين الكتفين

ويصبح حين يمس القلب

فراشا

أبيض

ممتلئا

بالجوع».

(عن ناريمان عدلي رزق الله)

يتحرك الجسد من لوحات عدلي رزق الله، إلى قصائد عبد المنعم رمضان، يذكرها بالنبوع، بأصل الحياة، بالحب، بالامتزاج، بالجوع، بالآخر، ينسل الجسد إلى عالم الشاعر ويتسلل إلى أوراقه ويتخللها ويصل إلى أعماقها، ثم إنه يتحول بعد ذلك إلى شئ أثير يشف ويصفو، ويتحول إلى فراش أبيض جائع إلى الحب والمعرفة والعدالة. تتحول أوراق الشاعر وقصائده، وكذلك قلبه ومشاعره ووجوده، إلى حالة من الفهم الوجودي والمعرفي والإنساني، فالرحم في اللوحة وفي القصيدة/ اللوحة يصبح «كبيرا مثل الأرض» ويصبح «مساحة أغراب تتحاذى ويتحول إلى فراشة وإلى أيقونة تنتظر نشيدا أميا»، وإلى غير ذلك من الصور الدالة والواردة في هذه القصيدة.

تكثر في هذه القصيدة أيضا الكلمات والصور الدالة على حالات الجسد وأوضاعه بطريقة تتفاعل فيها لوحة الجسد في اللوحة مع جسد الحبيبة في الذاكرة. وتكون القصيدة بوتقة لانصهار هذا الجسد المدرك (اللوحة) مع هذا الجسد المستدعي (الحبيبة)، مع جسد الأرض وكل الأجساد الأخرى والأغراب الذين يقفون بجوار بعضهم البعض فنكتشف قرباتهم وتنقش دعاوى غربتهم (هل هذه هي صورة الأيقونة التي تنتظر نشيدا أميا والتي سبق أن أشرنا إليها؟):

«جسد

يدخل

فى

جسد».

«يتوالد هذا الرحم الواضح مثل الأرض يصير مسافة أغراب أخرى تتحاذى». الصورة البصرية للمقطع الشعري السابق توحي بأن عملية تداخل الأجساد ودخولها في بعضها البعض هي عملية بطيئة، تأخذ وقتا حتى تحدث، فالصورة الرأسية:

وحين يسأله أحمد الشهاوى: «إذن.. ماذا تريد أن تكتب؟» يقول عبد المنعم رمضان:

«أريد أن أكتب جسدى. أن تكون له الصدارة، أن تمر كل الأشياء الأخرى عبره، جسدى هو كل ما أظن أنني أملكه، ما أظن أنه رحلة تعرفى الدائمة، ما أظن أنه يجعلنى فرداً، رأسى تجعلنى ضمن جماعة، مهما حاولت سأجد من يشترك معى فى ملكية بعض أفكارى».

ويقول أيضاً:

«فى شعرى خوف من تآكل الأعضاء، خوف من تسوسها، ولذلك تجذنى احتفل بتعميد الأعضاء، لأن تأكلها هو الموت»^(١٨).

صحيح أن الكثير من قصائد هذا الشاعر (كقصيدتى «فناء ماء، حنين ماء» و«الفبار» على سبيل المثال لا الحصر)، قد صدر عن هذه الحالة الخاصة: الاهتمام بالتفاصيل اليومية، والحياة الصغيرة والآلام الصغيرة والرجال العابرين والنساء العابرات والمشاعر والأحلام العابرة، لكنه فى هاتين القصيدتين نفسيهما وفى قصائد أخرى (ك«الفتوحات والإسكندرية، وناريمان مثلاً) قد عبر عن اهتمامه بالحياة الكبيرة والآلام الكبيرة، والأحلام الكبيرة والأفكار الكبيرة والسرمدية: أفكار العدل والحرية والكرامة والتحقق لكل البشر، بل إن تعبير الشاعر عن اهتمامه الآنئ بجسده قد يكون مجرد تعبير عن استراحة المحارب الذى شعر بالإجهاد من طاقته المستنزفة وراء الأفكار والأحلام الكبيرة، تلك التى لحقتها الكثير من النكسات والهزائم فى السنوات الأخيرة، هى نوع من رد الفعل الحمائى يقوم به الشاعر لحماية ذاته ومحاوله فهم ما يحدث وما يكون، وفى قلب تعبيرها المتكرر بكلمة «ما أظن» عن جسده: «جسدى هو كل ما أظن أنني أملكه، ما أظن أنه رحلة تعرفى الدائمة، ما أظن أنه يجعلنى فرداً»، يكمن وعى الشاعر الملتبس بأن «ما يظن» أنه «يمتلكه» وأنه «رحلة تعرفه الدائمة» وأنه «ما يجعله فرداً» ليس هو أيضاً إلا حالة من حالات اللايقين والتعبير التى أصبحت تسيطر على عالم الشعر، حالة من فقدان الثقة فيما

جسد

يدخل

فى

جسد

أعطت انطباعاً إدراكياً ومعرفياً مختلفاً بالتأكيد عما لو قال الشاعر: «جسد يدخل فى جسد»، الصورة الرأسية توحى بالتمهل، والبطء وربما الاطمئنان واليقين والمتعة، أما الصورة الأفقية فتوحى بالسرعة والمجلة والخوف واللايقين الصورة الأولى توحى بدرجة ما من الوعي والقصدية، لكنه وعى يختلط بالحلم، وقصدية التهويم. وحين يتوالد الرحم ويتشكل من اختلاط كل هذه الأجساد يصبح مساحة واضحة مثل الأرض تضم كل الأغراب: نمزجهم وتوحد بينهم. وهو حلم أسمى (رابع ربما) موغل فى المثالية، ومن ثم فإننا نجد هذا الشاعر بعد ذلك يعود إلى عالمه الصغير، عالم جسده الخاص وعالم جسد المرأة الخاص، يحاول أن يحيط بهما، شاعراً بيبأس، من محاولة لإحاطة بذلك الجسد الكبير الأسمى، وإن كنا نرى أن هذه الحركة الدائبة الدائمة من هذا العالم الكبير إلى هذا العالم الصغير، ومن هذا العالم الصغير إلى هذا العالم الكبير هى إحدى الفاعليات المهيمنة على عالم هذا الشاعر وعلى تصورات، رغم ما قاله ذات مرة فى حوار له مع أحمد الشهاوى:

«فى شعرى، لا أحلم بأن أعثر على أشياء كثيرة ولا أظن أن الشاعر مطالب بأن يعثر على أشياء كثيرة، إنه يدور حول أشياءه، يجرب فى سبيلها أكثر من شكل، ليراها بأكثر من عين، ولتظل هذه الأشياء القليلة تشوقاته التى تساعد على بناء جدار يستند عليه عندما يتعب... فى شعرى تفاصيل يومية، حياة صغيرة، آلام صغيرة، رجال عابرون، نساء عابرات، ولغة يومية تبدو عابرة أيضاً، فى شعرى سجود أمام العابر، وأنا أرى نفسى عابراً، الموت يجبرنى على رؤية نفسى عابراً»^(١٧).

لون الكلس النائم فى حيطان البيت

وأحمل رقم الهاتف

يوم العطلة

أحمل أشجارا تتشارك فى الميدان

وأحمل كتباً تحكى عن بشار

رامبو

أدخل فى شجر ملقف

أمشى فوق العشب الناضج

تومئ لى الزهرات

وتهمس فى خجل:

أشفيك من الأمراض الرطبة

(من قصيدة حكاية) (١٩)

لا يستطيع الشاعر أن يتخلص من ذاكرته، سواء ذاكرته القرية التى يتذكر من خلالها حبيبته ورقم هاتفها وجولاتهما معا وذكريات خاصة عن ماضى أسرتها، أو ذاكرته البعيدة التى تحمل أشعار بشار ورامبو وحكايات عنهما. تظل الذاكرة معه لأنها - ببساطة - خزانة الجسد وباعثة طاقاته وأحلامه وخيالاته ورؤاه، وهى أيضا مصدر أحزانه وأفراحه.

يدولنا أن هذا الاهتمام المحموم الدؤوب المورغل بالتعبير عن أعضاء الجسد وحالاته المختلفة فى قصائد عبد المنعم رمضان له ارتباطه - من ناحية - بما قاله هذا الشاعر من اهتمامه الخاص بتعميد أعضائه (لاحظ الدلالات المختلفة لكلمة «تعميد») وأيضاً بما قلناه عن رد الفعل الحمائى الذى يقوم به وعى الشاعر إزاء عالم يمتلئ بالتغيرات السريعة ويزخر بالتهوى المتلاحق للأحلام والإيديولوجيات والأفكار الكبيرة، كما أنه له أيضاً - من ناحية أخرى - علاقاته بما ذكرناه عن نظرية باخستين فى بداية هذه الدراسة، من أن النزعة الجروتسكية الاحتفالية الكارنفالية تتضمن فى أعماقتها تلك المحاولة الخاصة للإفلال من قدر الأشياء والأفكار المبتجلة التقليدية التى تخاط بقدر كبير من الهالات الكاذبة والأقنعة الخادعة ولأهداف طبقية واستغلالية فى المقام الأول، كما أن

هو خارج هذا الجسد من أحلام متهاوية، ومن ثم محاولة للوصول إلى نوع ما من أنواع التوازن من خلال هذا الجسد فما يوجد خارج الجسد؛ يتسم بالتآكل السريع والتسوس المتلاحق. إن تلك الهشاشة والضعف والمرض والتهوى التى أصبح عليها جسد/ الخارج هى ما جعلت الشاعر يتحول إلى ذاته - ولا نقول ينكفى عليها - إلى جسده، يحاول أن يفهمه، أن يحميه من كل ما يحيط به من تآكل وتسوس: «ولذلك تجددنى أحتفل بتعميد الأعضاء لأن تآكلها هو الموت». لقد وجد الشاعر أن تلك الأمنيات الكبيرة - التى نموت على نحو مروع - غالباً ما كان مكانها الخارج، وغالباً ما كان مكانها يكمن فى عالم الأحلام، لذلك فإننا نواجه هنا بثنائية ما فى عالم الشاعر: بين عالم الخارج (عالم التآكل والتسوس والتهوى) وعالم الداخل (عالم الأشياء الصغيرة التى يحاول الشاعر أن يمنع من خلالها نفسه هداً)، هذا من ناحية، ومن ناحية فإننا نواجه تلك الثنائية الغريبة التى أقامها الشاعر بين عالم الرأس أو الأفكار التى يشاركه فيها الآخرون الذى - عالم الرأس هذا - يجعله «ضمن جماعة» وعالم الجسد الذى «يظن» أنه كل ما يمتلكه... إلخ. شعر هذا الشاعر يكشف عن تناقض حاد مع كل ما قاله من أفكار نظرية، شعره يكشف عن اهتمامه الكبير بالآخر، توقعه الجارف لأن يكون ضمن جماعة، لكنها ليست أية جماعة، إنها جماعة تشاركه أفكاره ويشاركها أفكارها، وشعره يكشف كذلك عن ذلك الامتزاج الذى يطمح إليه بين ما تختزنه الرأس وما يطمح إليه الجسد: فهذا الشاعر لا يكف عن مراقبة الواقع والناس، فى الوقت نفسه الذى لا يكف فيه عن مراقبة ذاته وجسده، لا يكف عن التقاط الملاحظات وعناصر المدركات للواقع ويعيد صياغتها بشكل شعري، كما لا يكف عن اجترار أحزانه واستبطان مشاعر وحدته التى - وإن كانت وحدة ظاهرية - يشاركه فيها أصدقاء من الماضى، ومن الذاكرة ومن ميدان «الرأس» الأعلى الذى تصوره منفصلاً عن الجسد الأدنى.

وكنْتُ وحيداً

أمشى فى خطوات الملك الغابر

أحمل ذاكرتى

الاحتفاء أو الاهتمام بالأعضاء والنشاطات السفلى من الجسم (الجماع والحمل والولادة والتبول والتبرز... إلخ) وأيضاً بالطبقات السفلى من المجتمع (الفئات الهامشية من المنبوذين والمقهورين والمغييبين عن سلطة اتخاذ القرارات... إلخ) يشتمل - هذا الاحتفاء - على إعادة الاعتبار لأعضاء ونشاطات إنسانية أحيطت دائماً بالخوف والتحریم والاستبعاد، رغم وجودها، الظاهر أو الضمني، في كثير من سلوكيات ومنتجات وأفكار وأمراض وأحلام الجنس البشرى، كما يشتمل أيضاً على إعادة الاعتبار لطبقات وفئات طالما لحقها الظلم والاحتقار والاستبعاد.

هذا الجسد الاحتفالي جسد فردى وجماعى فى الوقت نفسه، فجسد الرجل جسد فردى وكذلك جسد المرأة جسد فردى، لكنهما لا يكتسبان معنهما واكتسماه إلا من خلال اتحادهما وامتزاجهما، خلال عمليات التزاوج والجماع، ومن ثم يسهمان فى تكوين جسد جماعى صغير (الأسرة) أو جسد جماعى كبير (الأمة أو الشعب... إلخ). هذا الجسد الاحتفالي ليس معزولاً ولا صارماً، ولا مدرعاً ولا لابساً أقمعة كاذبة، وليس معتماً، ولا غير قابل للاختراق، بل هو عكس ذلك كله.

حتى جسد الشاعر ليس جسداً فردياً كما قال، جسده يشاركه فيه الآخرون: قد يتحكمون فيه من خلال القمع أو السجن أو تقييد الحركة، قد يشاركونه فيه من خلال أفعال الحب والخطاب أو التواصل الإنسانى بشكل عام والشعرى بشكل خاص، وكلها نشاطات لا يمكن أن تتم إلا بمشاركة الآخر فى جسد الشاعر، مشاركة إيجابية منتجة، أو مشاركة سلبية قاتلة لأشواق الروح ولصباوات الحلم. يقول الشاعر:

«متى تكلميننى

متى تصفّفين شعرك الاسود لى

متى يكون ليلنا

حرّاً كبوص النهر»

«من زمن

سأعثر فى سهول دمي

علي فرع يرفرف فوقه غصنان

أجلس تحته وحدى

لعلّي ذات حلم أبتغى أحدا

يعيل إلى

يحملنى

ويرفعنى إلى غصن

ويأنس لى».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق) (٢٠)

ويقول أيضاً:

«وربما نكونُ لوزتين

وربما لا نعرف الإنضاج

لكننا نفرش فوق اليأس

غمامة

تكفى لكى نمر

ونبدأ الهياج».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)

فى قصائد هذا الشاعر سُمى دائم وتوق جارف للتواصل مع الآخر، رغم ما قد توحى به القصائد من رغبة فى الأنطواء، والبعد عن هذا الآخر والأنزواء داخل الذات، الاتحاد مع الآخر، الذى هو مكمل للأنا وليس نقيصاً لها، يجلب إلى الشاعر حالة من البهجة وعبور اليأس والائتناس والاطمئنان. وأكمل صور للآخر فى رؤية هذا الشاعر هى المرأة الجميلة، يقول فى مقطع نثرى من قصيدة «ثلاثية العاشق»:

«وأصرخ فى المحبين : امرأة جميلة تساوى

الشجر كله، امرأة جميلة تجمع حول أصابعها

الفهم وسوء الفهم، امرأة جميلة تعنى أننا لا

نسير فى الاتجاه الخاطئ ولانسير فى الاتجاه

الصحيح، نمشى فوق إرادة المشى ونعتلى

صخرة، إما أن تقلعنا الريح، وإما أن تزرعنا

وتحمل عنا حبوب اللقاح ، فتصبح أناشيد

الاستعادة المتكرر هذا يكون هذا الحلم عابرا ومقيما في الوقت نفسه، ومضات تلو ومضات، وأحلام تنلو أحلام، تحضر وتغيب، تغيب وتغيب وتغيب وتغيب.

«امرأة جميلة تعنى أننى أزمعت لو أسيج البيت بورق الصفصاف، وأقنص لذتى مثل حاقد، وأزمعت لو أقشر الورد والموت الذى يكون مثل النطفة، وأزمعت لو أهيج الملاك الفاسد المديع، أمشى خلفه فى الغابة، وعلى أكتاف الرجال البالغين، أنصب نفسى ملكا، وحين تريننى، أزين رأسك بخصلة من شعر أمى وأهتف فى المحبين هذا جسم الملكة، وأزين جسمك بالبخور والتراب والطين والاعشاب الطرية، وأهتف فى المحبين هذه قدم الملكة، ثم أنصرف إلى عرشى حين أكون وحيدا».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)

أحلام الشاعر ليست مفارقة لجسده أو لواقعه، بل هى أحلام لجسده ولواقعه، وأحلام بجسده وبواقعه، بكل ما يحيط بهذا الجسد وهذا الواقع من أسيجة وحصار وقيود وإحباطات: المرأة هى وسيلة الشاعر لبلوغ هذه الأحلام، المرأة هى الواقع، جسدها هو جسده، والواقع كأنه امرأة، يحلم لها الشاعر ويحلم بها، ويحلم من خلالها، ويحلم أن يحررها ومن خلال تحريره لها، يحرر ذاته. المرأة هى الأم وهى الأرض بكل ما يرتبط بهذه المفردات من رموز ودلالات ميثولوجية ترتبط بالخصوبة والتجدد وتحقيق الأحلام. جسد المرأة «جسد احتفالى» مفتوح غير مكتمل، ويركز الشاعر فى كثير من قصائده على الأجزاء المفتوحة من هذا الجسد، تلك الأجزاء التى يدخل منها العالم. إلى هذا الجسم ويخرج منها إلى العالم كما تخرج كائنات حية جديدة أجنة ومواليد من هذا الجسد إلى العالم. يركز الشاعر على الفتحات والتحديات «التفريعات المختلفة لهذا الجسد المفتوح على الفم والأعضاء التناسلية والهود والعينين والأذنين.. إلخ» كما يهتم ويحتفى بشكل خاص بالأعضاء السفلى من الجسم (وأبضا بالطبقات الدنيا من المجتمع)، وبالنشاطات الخاصة بهذه الأعضاء كالجماع والحمل والولادة والتبول وغير ذلك من النشاطات.

خرافية، ونصبح نحن كائنات اثنين، كائننا واحدا، كل الكائنات على الأرض تصبح حقلا للامشاج، ولا تقوينا غير لحظة العشق»

(من قصيدة: ثلاثية العاشق).

المرأة الجميلة هى الفصول الأربعة، هى الطبيعة هى الحياة هى الحقول المتماوجة والطيور المتدفقة، الطبيعة تتحد فى وعى الشاعر بامرأة، والمرأة تتوحد بالطبيعة، يصيران لوحة واحدة:

«خذى من الحقول

ثوبك الكتان

خذى من العناق

ثوبك الحرير

ولا تبوحى باسمه

لانه يشف بالكتمان

وربما يطير

يفطس فى رائحة الألوان

أمشير لون الفم

طوبى لون الجسد المصهور

هاتور لون الشفة السفلى

ولون الطمى

كيهك لون العاشق الواقف عند السور

يخطف ريشتين

من حديقة السماء

ويرسم الاعضاء».

(من قصيدة : ثلاثية العاشق)

المرأة الجميلة إذن هى البهجة والفرح والائتناس والتواصل والطبيعة، وهى أيضا حلم، حلم يرتبط بالأحلام: أحلام اليقظة وأحلام النوم، حلم عابر فى جسد مقيم، حلم يعبر أفق خيال الشاعر وتهويماته الشاردة ويمر سريعا، ثم يعود. والشاعر/ الشاعر لقيود الجسد والواقع والإمكان، يستجلب هذا الحلم دوما، ويدور حوله، ويتمسك به، ومن خلال فعل

يقول:

«كان اسم ساقيك الغزالتين

كان اسم حوضك الظلام

كان اسم ثديك ارتعاشة اليمام

كان اسم فمك الفضاء

كان اسم جسمي

خيمة الصحراء».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)

ويقول في قصيدة «الحفل» (٢١):

«النساء الخبيثات

يعرفن أني أقبل شعرك كي يتفكك

أنى أقبل جسمك كي يتفكك

أنى سأجمع هذى الشظايا

والحمها

بسوائل نازلة من ثقبوي

تلك التى تتوزع فى الفم

ترسب فى منتهى البطن

تخرج عند التقاء الغريمين».

ويقول كذلك فى القصيدة نفسها:

«ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين فى الليل

نملا كل الشقوق بأهانتنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفية

جنب الجدار

ونكشف سواتها

ونبول

فنحن معاً سنكون أوركسترا الوجد».

لقد اكتشف الشاعر لا جدوى تلك اللغة العاطفية التى ضللت أجيالا من العاشقين، ومن الشعراء الشائرين أيضا وأضاعت أحلامهم، استبعداها من قاموسه. كانت اللغة العاطفية وسيلة يتوسل بها العاشقون والشعراء والشائرون، الحالمون إلى الوصول إلى جسد الحبيبة أو جسد الوطن، وكانت هذه اللغة وسيلة للغياب وليست وسيلة للحضور، دليلا على المعجز وفقدان القدرة على الفعل وليست دليلا على النقاء أو النزعة التطهيرية، كانت قناعا يخفى وراءه المعجز والمنة بكل أشكالها الفعلية أو الرمزية، المؤقتة أو الدائمة. أدرك الشاعر بعد تجارب مريرة مع تلك اللغة العاطفية أن الأحلام تبدأ من الجسد، من الواقع، لانيه أو تعقبه، ولا تسبقه أو تفارقه. أدرك الشاعر أيضا أن فقدان العلاقة السوية الخصبة المتحققة بالجسد الإنسانى هى بداية فقدان العلاقة الخصبة السرية بالواقع وبالحياة وبالتاريخ والأحلام. قام الشاعر بالتركيز على الجسد الإنسانى بأعضائه ونشاطاته وآهاته وأحلامه، لم يعد ينظر إليه تلك النظرة التطهيرية الكاذبة، بل باعتباره جوهر الفعل الإنسانى ونقطة الانطلاق وبداية الحرية، والهدف الذى تتمحور حوله أحلام النوع البشرى كافة، سواء كانت هذه الأحلام واقعية، تحدث الآن وهنا، أو ميتافيزيقية، تحدث بعد ذلك وهناك. تختلط فى قصائد هذا الشاعر مفردات الجسد بمفردات الأحلام بالاحتفال بالجسد الإنسانى وبالأحر، بأحلام الثورة والحرية، بالأمانيات المستحيلة وبكل تفاصيل الواقع الماضية والحالية والمستقبلية (انظر على سبيل المثال لا الحصر: قصائد الرسالة مثلا).

فى قصائد عبد المنعم رمضان الأخيرة مثل: «أنت الوشم الباقى، وتحت سماء واطقة» (٢٢)، هناك هذا الاهتمام المسيطر باستكشاف أعضاء الجسد ونشاطاته الأدنى والأعلى وليست هناك من تقييمات أخلاقية تعطى قيمة أدنى للأعضاء الدنيا أو النشاطات الخاصة بها، وتعطى قيمة أعلى للأعضاء العليا أو النشاطات الخاصة بها، فهناك احتفاء بالجسد كله بأعضائه ونشاطاته كافة، فهذه الأعضاء والنشاطات جميلة فى ذاتها وليست مرتبطة دائما بالخطيئة والقيح، بل إن القبح ذاته قد يكون جميلا، ويتوقف الأمر على منظورنا فى إدراك الأشياء، وعلى طريقتنا فى التعامل مع الحياة.

خاتمة

(ومن خلال مانسميه بعملية الاحتواء والاحتواء المضاد)،
وخلال اهتمامه بالأحلام العابرة وجد نفسه في مواجهة
جسده المقيم، ثم إنه - خلال ذلك كله - قدم لنا مجموعة
من القصائد المتميزة التي حاول من خلالها تبديد الغبار الذي
يحجب الرؤية الصافية عنا، وتأكيد قيم العدالة والحرية
والجمال للجميع.

وهكذا فإننا نجد أن هذا الشاعر خلال انهماكه في
الأشياء الصغيرة والتفاصيل وجد نفسه منغمسا في القضايا
الكبيرة، وخلال محاولته للإحاطة بالأشياء والمدرجات المختلفة
(اللوحات والنساء، وتفصيل الواقع وقضاياها) وجد هذه
الأشياء والمدرجات والتفاصيل والقضايا تحيط به وتحتويه

هوامش :

- (١٣) عبد النعم رمضان: الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض، القاهرة: الهيئة
المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ م.
- (١٤) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة. (ترجمة جورج سعد). بيروت:
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ١٩٩٣ م.
- (١٥) قصيدة «الإسكندرية»: ضمن ديوان الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض.
- (١٦) قصيدة «عن ناريمان عدلي رزق الله»، ديوان الغبار، أو إقامة الشاعر
فوق الأرض.
- (١٧، ١٨) حوار مع أحمد الشهاوي في مجلة نصف الدنيا بعنوان «عبد
الصبور وحجازي ومطر وأمل دنقل مشرو شغب وبنى وبينهم معارك
وحروب». بتاريخ: ٢٨ / ٢ / ١٩٩٣.
- (١٩) قصيدة «حكاية»، ديوان الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض.
- (٢٠) قصيدة «ثلاثية العاشق»، ديوان الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض.
- (٢١) قصيدة «الحفل» ديوان الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض.
- (٢٢) قصيدة «أنت الوشم الباقي» و قصيدة «تحت سماء واطئة» في ديوان
قبل الماء، فوق الحافة. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤.

- (١) Lyons, J., Ecology of the Body: Styles of Behaviour in Human Life. Durham: Dule University Press, 1987, P. 19.
- Ibid., p. 20.
- Ibid., P. 105.
- (٤) رمضان بطاويهي: «أنطولوجية الجسد والإبداع الثقافي في شعر مطر»،
ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ١٩٩١، ١١، ١٠٠ - ١١٧.
- (٥) نفسه، ص ١٠٦.
- (٦) نفسه، مواضع متفرقة.
- (٧) نفسه، ص ١١٥.
- (٨) نفسه، ص ١١٥.
- (٩) نفسه.
- (١٠) Frager, R. & Fadiman, J. Personality and Personal Growth. New York: Harper & Row, 1984, pp. 180 -- 185.
- Burnett, M.T. Tamburlaine and the Body. Criticism 1991, (١١) 1, pp. 31- 48.
- (١٢) عبد النعم رمضان: الحلم ظل الوقت . الحلم ظل المسافة، مطبوعات
أصوات (٣)، طبعة محدودة، القاهرة: مايو ١٩٨٠ م.



لماذا تركت الحصان وحيدا: عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة

فخري صالح*

وغاياته المتمثلة في إعادة ترتيب سيرة الذات والجماعة من منظور الزمان الحاضر. على ضوء التجربة التراجيدية التي سجلها الشاعر في عمله الشعري، بدءا من (أوراق الزيتون) وصولا إلى (أحد عشر كوكبا) الذي يمثل قمة تطور تجربة درويش الشعرية، ويضع شعره في مصاف أهم التجارب الشعرية العالمية خلال القرن العشرين. وتبدو السيرة الشعرية من هذا المنظور إعادة تركيب لكسر المكان في الذاكرة، ونوعا من إعادة ترتيب السياق لماض تصدع وملأته الشروخ أكثر من مرة. ويكشف لنا صوت الراوي - الشاعر عن بعد الرغبة الذاتية في مشروعه، عن النزعة الإرادية التي تعيد ترتيب المكان والزمان الغائمين من منظور الواقع الراهن وقدرته على تشكيل الماضي وإعادة ترتيب عناصره:

«أطل كشرقة بيت، على ما أريد

أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء : نبيذا وخبزا،

وبعض الروايات والأسطوانات ... » (ص: ١١) .

«في لماذا تركت الحصان وحيدا أسجل ما يشبه السيرة، وأعيد تأليف ماضي»^(١).

محمود درويش

يعيد محمود درويش في مجموعته الشعرية الأخيرة (لماذا تركت الحصان وحيدا)^(٢) تأنيث قصيدته بالعناصر الأولى، مستخدما ذاكرة الطفل فيه ليطل على الفضاء الزماني - المكاني الذي شهد صرخة الراوية في القصيدة. وهو يستخدم ضمير المتكلم لتدشين المشهد في هذا العمل الشعري المركب، الذي يتشابه فيه السرد والغناء والدراما والحوار والتعليق، ليوحى بهيمنة نوع السيرة على أفق هذا العمل الشعري. وعنوان النص الافتتاحي في هذا العمل يشدد على عنصر الولادة منظورا بعين الذات في فضاء زمني آت «أرى شبحي قادما من بعيد». ويضئ العنوان المأخوذ من سياق النص ذاته المشروع الشعري، ويكشف عن استراتيجياته

الطبيب المتنبي المسافر إلى مصر وعقد إحدى فقرات طاغور.
إن الماضي يصبح أكثر حضوراً وقرباً من الأصابع، من
الحاضر نفسه، في تمهيد واضح لكي يغمض الراوى -
الشاعر عينيه ويعيد ترتيب لحظات الماضي.

«أطل كشرفة بيت، على ما أريد

أطل على شبحي

قادما

من

بعيد... (ص: ١٥).

ينقسم هذا العمل الشعري من ثم إلى ستة مشاهد أو
حركات هي بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر. الحركة
الأولى المعنونة بـ «أيقونات من بلور المكان» وصف شعري
لولادة الراوى - الشاعر ورحيله عن قريته بعد اشتعال الحرب
عام ١٩٤٨. لكن بدلا من أن يبدأ الراوى - الشاعر بوصف
الولادة فإنه يؤثث المشهد بما يوحى بالاستعداد للحرب أو
الرحيل أو كليهما معا:

«أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل فى السهل»

(ص : ١٩)

إن السطور الشعرية السابقة تبدو بمثابة نبوءة، إلهاماً
بما سيحدث بعد قليل من رحيل وعودة. لكن حدث ولادة
الراوى - الشاعر يقطع النبوءة ويفتح المشهد على المكان الذى
تنبى عناصر الخصب والتفتح فيه، ونوار اللوز والخبيزة التى
يولمها شهر آذار لفناء الكنيسة، بأنه يستعد لاستقبال طفل
جديد ستندس صرخته فى شقوق المكان. ثمة منظر رعوى
وهيمنة لعناصر الخصب فى لحظة الولادة، ولكن هذا المنظر
مهدهد بالصورة الافتتاحية، التى أوردناها قبل قليل، وهى
تضفى نوعاً من الالتباس والريبة وتشتت الإحساس بالخوف
وترقب المجهول. ويتواصل هذا الإحساس بالريبة والخوف من
خلال وصف صرخة الطفل بأن فيها حذراً لا يلائم طيش
النباتات. ومن الواضح أن درويش أراد بخلق هذا الجو من
الترقب أن يمهّد لحركة الرحيل التى أُلحِت إليها صورة

واللائت فى هذا المقطع الافتتاحى أن الشاعر يستخدم
فيه تشبيهاً يوحى بالثبات والإطالة على المكان المحيط
(كشرفة بيت). إن العالم منكشف هكذا وبصورة سافرة أمام
العين التى تشاهده، لكن هذا العالم المراقب سرعان ما يتحول
إلى مشهد تنظره العين الداخلية للراوى - الشاعر. إن
الاستعارة المكانية تعمل الآن من خلال عملية تحويل غير
منظورة، عبر اختفاء العنصر الثانى من عناصر التشبيه (شرفة
البيت) من المقطع التالى «أطل على نورس، وعلى شاحنات
جنود/ تغير أشجار هذا المكان» (ص: ١١)، على الانتقال
بالقارئ إلى زمان ومكان ماضيين للإطلال على ما تصوره
العين الداخلية وما تعيد ذاكرة الطفولة تأنيثه بالأشجار
وشاحنات الجنود والنوارس والأبياء القدامى والسلالم الحجرية
والمناذيل التى تخفق فى الريح. لكن ما ينبغى أن نلاحظه فى
هذا المشهد الافتتاحى لهذا العمل الشعري المركب، هو أن
الحاضر يظل يخترق الماضي على الدوام. إنه يعيد تشكيله فى
كل لحظة وينوّه بثقله عليه ويمنعه من أن يظل ماضياً. وإذا
كان الشئ المألوف أن يقوم الماضي بتشكيل الحاضر ومنعه
من الاحتفاظ براهنيته، فإننا فى هذا العمل الشعري نستطيع
أن نلمس إلى أى مدى يضغط الحاضر على الماضي ويقطع
سيرورته. إن الراوى - الشاعر يفتح المشهد ليرى شبحه قادماً
من بعيد فى إشارة إلى رحلة الذاكرة فى ماضى الذات
واستعادة تفاصيل المكان والزمان الغائبين، لكن هذا المشهد
الذى يطل عليه القارئ ليس ماضياً خالصاً، بل هو معجون
بعناصر الحاضر وشروطه، بجروحه وتمزقاته. ومن هنا، تبدو
الحركة السريعة بين أشياء الماضى والتاريخ والحاضر
والمستقبل. إن العين المراقبة للراوى - الشاعر تتحول ما بين
سطر وآخر إلى عين داخلية، ثم إنها سرعان ما ترتد إلى
المشهد الخارجى لتعيد التقاط التفاصيل اليومية البسيطة:
«أطل على كلب جارى المهاجر / من كندا، منذ عام
ونصف...» (ص: ١٢)، فى محاولة للبقاء قريباً من اللحم
الحى للواقع، من المشهد الذى تستطيع العين المراقبة التشديد
على واقعته. لكن هذا الواقع القريب من الأصابع، الواقع
الذى تستطيع حدقة العين أن تحيط به وتسبل الجفون عليه،
يمتزج فى المشهد الشعرى بالماعات تاريخية بعيدة وقرية، إلى
الفرس والروم والسومريين، وصور شعرية مستعادة، حصان أبى

يولد عليها طائر الفينيق بعد، كما
توقعنا، ولم تتشف دماء الليل في
قمصان موتانا. ولم تطلع نباتات، كما
يتوقع النسيان، في خوذ الجنود، (ص: ٤٦).

وتسعدنا هذه المقابلة الساخرة بين حدثين تاريخيين،
هما الغزو الصليبي والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، بتحديد
المعنى الضمني لفضاء هذا المشهد. إن الشاعر يسمي هذا
القسم من عمله الشعري «فضاء هايل» ويؤثته بعناصر حدث
القتل جميعها، قايل وهايل والغراب حتى إنه يضمن الآية
القرآنية التي تروى حكاية الغراب مع قايل. ثم إنه يورد
مقابلات ضمنية بين الحدث الكوني - الأسطوري للقتل
الأول - وتماكب الغزاة على جسد الأرض الفلسطينية عبر
التاريخ. إن درويش يقدم تأويلا تاريخيا لما حدث، ولكنه
«يؤسطر» هذا الحدث ويشكل من مادة اليومى والملموس
تصويرا مجردا للتراجيديا الشخصية والجماعية؛ بحيث يصبح
النشيد وسيلة لإعادة الفردوس المفقود والاستعاضة عن الواقع
الخشن اللفظ بالحلم، بالفن والشعر:

«... يعبرون جميعهم تحت

القصيدة. يعبر الماضي المعاصر مثل تيمورلنك
يعبر تحتها. والأنبياء هناك أيضا يعبرون
وينصتون لصوت إسماعيل ينشد: يا غريب،
أنا الغريب، وأنت مثلى يا غريب الدار،
عد... يا عود بالمفقود، واذهبني عليك
من الوريد إلى الوريد

هللوا

هللوا.

كل شيء سوف يبدأ من جديد، (ص: ٤٨).

ويمكن القول إن قصيدة القطار تعمل بصورة تامة
على إحلال صوت الراوى - الشاعر محل صوت المنشد
(إسماعيل). إننا هنا بإزاء عملية إبدال للأصوات؛ حيث
تظهر شخصية الشاعر التي كانت مختفية وذائبة في الشخصية

الخيول المسرحية التي أفضت إلى مجي شاحنتهم من البحر،
ثم صعود الراوى - الشاعر وأهله إلى الشاحنات أيضا للرحيل
عن المكان. في هذا الموضع من الحكاية، نلاحظ كيف
يجدل الشاعر ببراعة بين ماضى الذات وماضى الآخر، كيف
تعاكس الرحلتان، رغم أن وسيلة النقل هي نفسها
(الشاحنات). ثمة ندم وتبكي للضمير واتهام لجيل الآباء
بارتكاب معصية الرحيل وحوار بين الأب وابنه يكشف عن
الرواية الجماعية لجنود جيش الإنقاذ الذين حاربوا ينادق
مكسورة، والسكان الذين ابتعدوا وتركوا الحصان وحيدا يؤنس
وحشة المكان.

«ههنا حاضر

لا مكان له،

ربما أتدبر أمرى، وأصرخ في

ليلة اليوم: هل كان ذاك الشقى

أبى، كى يحملنى عبء تاريخه؟

ربما أتغير فى اسمى، وأختار

ألفاظ أسمى وعاداتها مثلما ينبغى

أن تكون.....» (ص: ٣٠).

في الحركة الثانية المعنونة بـ «فضاء هايل» تمويض
عن الحاضر المكسور: «شظايا يركبها/ الآخرون مرايا
لصورته بعدنا.. ص: ٣٠» بالفناء. عود إسماعيل، الذى
يرجع اسمه صدى اسم جد العرب إسماعيل بن إبراهيم،
يعيد الزمان إلى أوله، إلى الخطوة الأولى والتكوين الأول.
ويتقاطع فى سياق إعادة الخلق والتكوين حدث القتل
الأسطوري - الرمزي الأول فى الخليفة (قتل قايل هايل)
مع حدث قتل قايل اليهودى المعاصر هايل الفلسطينى. إن
درويش يذوب شخصا وشاعرا فى إسماعيل المنشد وعازف
النأى ليعيد تشكيل ملامح الحاضر بالفناء أو الشعر. ولهذا
السبب تصعد السخرية من كلمات الأب الذى روى للابن
أن القلاع الصليبية «قضمتها حشائش نيسان بعد / رحيل
الجنود...» (ص: ٣٥).

«... كانت الحرب انتهت

ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم

المروى عنها، وهي تقوم بدءاً من هذه القصيدة بتلوين العالم برؤيا الغريب المنفى الحالم بفضاء آخر. عند هذا الفصل من هذا العمل الشعري والمركب تصبح تراجيديا الذات والمجموع واليأس والإحباط من التجربة الجماعية التاريخية هي الموضوعة المهيمنة في (لماذا تركت الحصان وحيداً). مشهد انتظار متواصل يذكر بشخصيات صمويل بيكيت، بفلاذيمير واستراجون في مسرحية (في انتظار جودو). وما هو لافت في هذه التجربة العيشية، التي يحاول الراوى - الشاعر التغلب عليها بالغناء، أنها تعجن التجريبتين، الذاتية والجماعية، في مشهد الانتظار والقلق.

«مر القطار سريعاً ،

كنت أنتظر

على الرصيف قطار مر ،

وانصرف المسافرون إلى

أيامهم... وأنا

مازلت أنتظر » (ص: ٦٢).

وهكذا تمود السطور الثلاثة الأخيرة من القصيدة لترجع الصدى نفسه، صدى الانتظار الطويل الطويل والكمائنات الباكية عن بعد. والحركة الثالثة في العمل «فوضى على باب القيامة» تنسج لحظاتها من مادة الانتظار. إنها تقوم بإزاحة الفواصل الزمنية بين المصور فتستدعي الآلهة الكنعانية انات وجلجامش الطامع إلى الخلود وقهر الموت، وذات الشاعر الجوال بين الأزمنة في فترة الغزو الصليبي لمصر، وذكريات الطفولة، وحوار يديره الشاعر مع جده وأمه. لكن ما يتحكم في عناصر المشهد هو: «منورة... الحاضر المكسور» (ص: ٧٠) التي تدفع الشاعر إلى صنع «تراجيديا مكررة» (ص: ٨٤)، وما يظل من هذه التوليفة التاريخية الأسطورية اليومية هو صورة العنقاء المذبوحة ومشهد الانتظار اليائس الطويل:

«كان شئ يشبه العنقاء

يبكي دامياً ،

قبل أن يسقط في الماء ،

على مقربة من خيمة الصياد....

ما نفع انتظاري وانتظارك ؟» (ص: ٩٤).

يقود هذا التساؤل إلى حركة رابعة تثيرها ذكرى السجن الذي يتحول إلى «غرفة للكلام مع النفس» واتخاذ تدابير شعرية تمنع اليأس من بسط نفوذه. هنا، في هذه الحركة، يصرح درويش بخطته لتحويل الهزيمة إلى نصر باستخدام القصيدة والاعتصام باللغة. ومن الواضح - استناداً إلى شعر درويش وما يكتبه من نشر وما يدلى به من أحاديث صحفية - أن القصيدة بالنسبة إليه، والثقافة بالنسبة إلى الفلسطينيين بعامة، هي حصن الدفاع الأخير أمام هزيمة الحاضر المدوية. من هنا يبدو الشعر وسيلة لاستعادة الوطن (القصيدة ... / في وسعها أن تعيد، / بصرخة غاردينيا، وطننا!)، وسببا في انقسام النفس على ذاتها والسقوط في شرك الاغتراب عن الذات وعدم تعرف الهوية :

«القصيدة بين يدي ، وفي وسعها

أن تدير شؤون الأساطير ،

بالعمل اليدوي ، ولكنني

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي

وساءلتها :

من أنا

من أنا ؟» (ص : ١٠٢).

إن درويش يشدد في هذه الحركة على اتخاذ اللغة وطناً بديلاً للمكان الغائب الذي لا يعود، وهو انطلاقاً من القدرة الأسطورية للقصيدة على إعادة وطن ضائع يردد على الدوام أن لغته هي وطنه، في إشارة واضحة إلى سكنى الشاعر لغته ليعيد تأكيد روايته لتاريخ شعبه:

« ... فلتنصت

لغتي على الدهر العدو، على سلاطاتي، على،

على أبي، وعلى زوال لا يزول هذه لغتي

ومعجزتى . عصا سحرى . حداثق بابلى
ومسلتى، وهويتى الأولى، (ص : ١١٨).

تبدو اللغة في هذا المفصل من مفاصل الحكاية الشعرية، التي بدأت برغبة الشاعر فى الإطلال على ما يريد، رحما وملاذا للراوى - الشاعر الذى يريد أن يكتب حكايته ليثرب أرض الكلام ويملك المعنى تماما . وتفضى بنا رغبة الشاعر هذه إلى الحركة الخامسة من حركات القصيدة التي يرتدى فيها الراوى - الشاعر قناع طروادى يحاور هيلين معاصرة تنفى اشتعال حرب طروادة «فتقول له : / حرب طروادة لم تكن / لم تكن أبدا» (ص : ١٢٨)، فى إشارة بليغة إلى حرمانه، حتى من تصور ذاته طرواديا معاصرا مهزوما يمكنه أن يتكلم بلسان الطرواديين ويعيد رواية الحكاية باسمهم واسمه . ونحن نعلم أن درويش يعود فى شعره الأخير إلى إنطاق المحرومين من الكلام والمنوعين من رواية حكاياتهم، عبر إعادة صياغة رواية الهنود الحمر أو رواية تاريخ الأندلسيين الخارجين من الأندلس، فى محاولة لخلق تعبير مواز وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية. ومن الواضح أن هذه المشاغل الشعرية التي تعود إلى أرض الحكايات التاريخية، المعجونة بملاحم الأسطورة فى الكثير من فصولها، نابعة من أرض الراهن، والشاعر يقوم بعملية تصعيد لهذا الراهن من خلال اللجوء إلى حكاية الطفولة والتاريخ والأساطير ليحفظ شعره من هجوم التفاصيل اليومية التي تفرغ القصيدة من لهبها الدائم المشتعل، ولكى يحشد الحكاية اليومية بأقصى جرعة ممكنة من المعنى، وتلك فى الحقيقة طريقة صنع الأساطير التي هي مهمة الشاعر الملحمي الذى يطمح محمود درويش أن يكونه، فى زمن تضاعفت فيه قامة هذا النوع الشعرى وتوزعت عناصره على الأشكال الشعرية المختلفة. ومن الواضح فى (لماذا تركت الحصان وحيدا) أن درويش ينتهك البنية الملحمية التي تتبدى فى ثنايا هذا العمل فى الحركة السادسة والأخيرة بإغلاقه المشهد على حوار الذات مع الآخر، وهو حوار يخبئه السعال السريع (ص: ١٦٨)، فى إشارة دالة على غياب الحوار وانعدام شروط الوصول إلى تفاهم مشترك يحفظ لكل طرف حقه فى رواية

حكايته. ويمثل الشاعر لغياب أرضية الحوار بمشهد مثول برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية إسرائيلية يقوم فيها القاضى بتحويل الشهادة إلى محاكمة وتحول القاتل إلى ضحية ويفتصب رواية الضحية وأسماءه:

«مضت الحرب. وضباطك عادوا سالمين
والكروم انتشرت فى لغتى، يا سيدى القاضى
- وهذا شأنى الشخصى - إن ضاقت بى
الزنزانة امتدت بى الأرض، ولكن رعاياك
يجسون كلامى غاضبين ويصيحون بآخاب
وإيزابيل: قوما، ورثا بستان نابوت الثمين!

ويقولون : لنا الله

وأرض الله

لا للآخرين !

. ما الذى تطلبه، ياسيدى القاضى ،

من العابر بين العابرين ؟

فى بلاد يطلب الجلال فيها

من ضحايا مديح الأوسمة !

آن لى أن أصرخ الآن

وأن أسقط عن صوتى قناع الكلمة :

هذه زنزانه، ياسيدى ، لا محكمة

وأنا الشاهد والقاضى . وأنت الهيئة المتهمة

فاترك المقعد، واذهب : أنت حر أنت حر،

أيها القاضى السجين، (ص ١٥٣ - ١٥٤).

إن درويش يصل بإغلاقه المشهد على مكانه ذروة السخرية، عندما تحرر الضحية جلادها من ذنبه نجاهها، ويتبادل الضحية والقاتل المواقع فى نص شعرى أظن أنه من أفضل النصوص الشعرية التي كتبت خلال العقد الأخير عن اللحظة الملتبسة للراهن الفلسطينى الذى تختلط فيه التراجيديا بالكوميديا السوداء، وتضرب المفارقة بجذورها فى أرضه.

(١) من حوار مع مجلة الوسط (لندن) أجراه مع درويش الشاعر اللبناني عباس بيضون.

(٢) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، كانون الثانى ١٩٩٥.

أشراك الغوايات

قراءة فى

فاصلة إيقاعات النمل*

لمحمد عفيفى مطر

السيد فاروق رزق**

الرؤية حين تنصب على مساحات الفراغ فتملؤها بغوايات
الغياب؟

الفاصلة هى مهلة، لحظة سكوت، مساحة صمت أو
فراغ أو هامش يفصل بين نصين، متنين، كتلتين أساسيتين.
فهل ذلك الفراغ، الغياب، العدم، هو نفسه الجوهرة التى
تفصل بين لؤلؤتين؟ كأن الفراغ هو النص الأصلى الذى
خرج عنه - أى انفصل - الكلام، الامتلاء، الوجود اليومى
المعيش.

«... أواخر الآيات فى كتاب الله فواصل بمنزلة
قوافى الشعر، جل كتاب الله عز وجل، واحدها
فاصلة».

أواخر الآيات هى أيضاً جواهر تفصل بين اللآلىء
المتشابهة، الشيمة التى تكسر نمط التكرار فى قطعة
الأرابيسك، وهى تؤكد، فى الوقت نفسه، ضرورة الوشج

«هذا شبق الكون تعرى، فاحد قطعان اشتهاؤاتك

وأخرج من فتوق الرجز الغفل،

وخذ من إرثك الدائر قتل الليف واقد

من حبالاتك أشراك الغوايات وثبت وتد

الخيمة، وافتح للصبا باب التشديد».

الفاصلة هى لؤلؤة أو جوهرة تفصل بين لؤلؤتين من

لون واحد..

هذا المعنى المعجمى مثير للتفكير ومولد للأسئلة، فأى

اللالىء يصنع الغواية وينصب شرك الأسئلة. هل هما اللؤلؤتان

ذواتا اللون الواحد أم هى اللؤلؤة الفاصلة؟ ما الجواهر الذى

يفطيه الرماد؟ هل هو ماتراه عيناك - كما هو - أم ما تصوغه

* محمد عفيفى مطر، فاصلة إيقاعات النمل، شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.

** باحث وناقد مصرى.

قائمة على الدم، إلى سقوط تلك العلاقة الحميمة التي كانت تربطه وامرأة القصيد، وتداعى الرابطة التي كانت تربطه والأهل.. وبقية القبيلة.

الغموض كلمة تفتح حقلاً دلياً محدداً تدور في مداراته أغلب جمل المقدمة التي تتضمن كلمات مثل: «يخبو - تجهل - تخبط - عماء - المسترية - الظلمات - يتكتم - خبء». كل واحدة من هذه الكلمات ترتبط بدرجة أو بأخرى بمعنى من معاني الخفاء والكتمان من جانب الآخر، الأشياء، العالم كله الذي يبدو حريصاً على أن يستر ويدارى كل شيء عن الشمس، لأن الشمس قد تؤدي إلى تجدد الحياة أو إلى الكشف عن المستور من فساد مكتوم أو مسكوت عنه. وعلى الجانب الآخر، نلاحظ انقسام الذات الحاضرة في القصيد إلى متكلم ومخاطب. المتكلم يعرف ويصف ويحذر، والمخاطب يتخبط ويضيع في دهاليز الجهل والعماء. ولكن المخاطب الآخر، الغائب/ الحاضر، هو تلك الأمة من النمل المعرف، أمة لا تسمع نداء الشاعر، نملة نكرة، ولا تفتن إلى الخطر الذي يحسه إزاء ذلك التحول الذي يلم بالأمة كلها:

«التواريخ تمحو التواريخ».

ضاعت كل الأشياء التي كانت تبدو ثابتة ومؤكدة. غمضت الأرض وسقطت الحدود وتداعى معها معنى الشرف المرتبط في الوعي العربي بالمرأة/ الأرض/ العرض. فضياع معالم الأرض بقلبه اختلاط ملامح المرأة وانتشارها: «هي انتشرت من ملامحها».

الغموض يطوى الذاكرة والأرض والعرض. وإذا كان الغامض من الأرض هو الموضع المنخفض الذي لا تبين معالمه، فإن الذي يسكن تلك الأرض هم من لا يملكون القدرة على اعتلاء الجبال، بما يتضمنه معنى صعود الجبل وركوب الصعاب من معاني الرجولة والفحولة، أما من ارتاحوا للغامض من الأرض فهم الذين:

«أشتوا بجراد الكذب وهلكوا

بالرعاف وتبددوا تراباً في أحذية الامم».

وتجعل من حبات اللؤلؤ المتشابهة اللون، الكلمات، كلاً واحداً، لا يقف الصمت فاصلاً محايداً بين مفرداته، وإنما يكون منها ولها وجوداً خاصاً غير مألوف.

من الواضح، ظاهرياً على الأقل، أن الفاصلة تتكون من عشر قطع موزعة بالتساوي: خمس خارج الأقواس وخمس داخلها. لكننا إذا ما أمعنا النظر إلى القصيدة بوصفها كلاً، وفي ضوء تكوين بقية قصائد الكتاب، وجدناها تشكل في مجمرها تجربة درامية واحدة. تتكون هذه التجربة من مقدمة أو استهلال تعقبه تسعة مشاهد. ولعل في الرقم تسعة إحياء بتاسوعات دائتي، وهو استدعاء مبرر، إذ تحتوي القصيدة على سلسلة مشاهد تمثل مستويات مختلفة من الجحيم. ثم نتقل عبر عذابات السجن، المظهر، من جحيم «الشك» والخراب العميم، إلى ما يشبه الفردوس الشبقي الحميم حيث:

«التين المتهتك وحامات التوت وإغواءات

العناقيد وحرائر القطيفة من

طلع وحب حصيد».

تبدأ القصيدة بكلمة «غموض»، وهي بداية دالة لقصيدة تعنى بالغموض على مستويات عدة: الغموض الأخلاقي، النفسي، العاطفي، الروحي. الغموض الذي يحاصر الشخص، أو يحصر الأمة، أو يصنع سباجاً يحول بين اللفظ والمعنى، أو بين الإنسان وماضيه، أو بينه وبين غيره من البشر.

غمض الدم أي لم يمد واضحاً أو ظاهراً، أو لعله غاب عن الجسد أو غاب فيه، إذ يقال «غمض السيف في اللحم أي غاب فيه»؛ فهو غياب مؤلم وجارح لا يحدث إلا بالدم! وهو هروب إلى الداخل أيضاً، وكأنك تحتسى به من «انكشافات» أو افتضاحات قد تكون أفسى من إيغال السيف في اللحم.

غموض الدم الهارب، إذن، يوحى بالخوف، الخوف من الشك، الجهل، الظلمة التي تخجب المحبوب، بل تخجب المحب نفسه عن ذاته، وتركه وقد بات يتخبط «خط الذبيحة بين عماء دم..» وشك لا تمحوه معرفة ولا يؤكد جهل. وغموض الدم يشير أيضاً إلى انهيار علاقة القربى التي كانت

وهذا الإيحاء الجنسي يرتبط بالانتهاك الدينى الذى ينتج عن الشك. فالشك فى الأمور العقائدية يعنى خرقاً لقانون أساسى من قوانين الإيمان هو التسليم. فأسلم تعنى انقاد، وأصبح مسلماً. والأصل فى معنى اللفظة هو التسليم والرضا وقبول الانقياد.

إن الفاصلة تستدعى تجربة النبى إبراهيم، ولكن الطير الذى يذبح هو نفسه العابد الذى يطلب اليقين. ولعل بقية أجزاء القصيدة تشكل مراحل التجربة، التى يظهر فيها الذبح كطريق وحيد لإدراك اليقين، ولكن الأشلاء المتناثرة على قمم الجبال لا تسمع، ولا تستجيب للنداء، ومهما كان قرب المحبوب وحضوره الجسدى يقيناً لاشك فيه، فإنه يبقى وجوداً غامضاً وممتشراً ما بين «مستحيل يلوح» و«ممكن أبدى».

فالطريق الوحيد لاجتياز أزمة الشك، الانتهاك، هو طريق الدم الذى تتجدد به روح أمة تشكلت فى بوتقة الحرب، وصنعت تاريخها بنسيج فريد يجمع بين العشق والدم^(١) :
«خيطان من طائف الشك يشتبكان....»

الشك فى المحبوبة هو نفسه الشك فى حقيقة الدور الذى توهمه الشاعر لنفسه، فى جدوى الشعر، ومعنى العلاقة التى تربطه بأتمته. الشك الذى يسرى فى صميم العلاقة الشخصية يشتبك وخيط الشك فى العلاقة بالوطن، وخلفهما يستقر الخراب العميم، فما الذىبقى لك أنت:

«أنت تهوى على ركبتك نداء دم واتكأ خراب على بعضه وتهيل على الرأس مرمدة الظن والحسرات وتلطم وجهك من رهبة الظلمات وأزمة الدمع والأسئلة..»

تلك هى الأزمة التى حلت -أما أزمة العشق فتخبو تحت ركام «اللهجة المستريية»، ويضيع أثر المحبوبة برغم حضورها الذى تسجله التواريخ الجديدة، لكن لا بصورة الممشوقة الواحدة القادرة على منح الحياة ولكن كـ«قبلة صبغة فى أديم الزجاج» و«نبرة صوت» و... خط الحواجب والكحل والأحمر». قد تبدو الصورة هنا تجربة أوزيرية معكوسة،

فالمغوض مرتبط بالهبوط، وكل معرفة ينالها السالك فى هذه الأرض تعنى مزيداً من الهبوط، ومن ثم الجهل. فالغامض من الأرض هو «مكمن الظلمات»، حيث تسكن «أسرار الأرض وغيوب الظلمة وباطل الليل والنهار». إنها المعرفة التى نخشاها جميعاً. معرفة الخراب الكامن فى الداخل، فى مسارب النمل / دهاليز الروح. تلك هى المعرفة التى لا ينالها المرء إلا بالدم.

ولعل من اللافت للنظر هنا ارتباط الغموض بالدم فى أكثر من سياق: «غموض دم»، «تخبط خبط الذبيحة / بين عماء دم»، وهو ما يستمر ليس فى هذه القصيدة وحدها ولكن فى أغلب قصائد الديوان.

الدم الهارب الذى يخبو وينبض يبدو، ككل عنصر فى الفاصلة، دالة ملتبسة وملغزة أحياناً، فهى تشير إلى الحضور والغياب معاً، الشك واليقين، الجهل والمعرفة، خوف يتقلب فى صفحة الوجه. فى أى وجه يتقلب؟ هل فى وجه المحب أم وجه المحبوبة، أم فى وجهيهما معاً، هل هو خوف المحب مما يعلم أم مما يجهل؟

الدم هو، من ناحية، لفظه مرتبطة بارتكاب الخطيئة والدنس الذى قد يكون مصدراً للشك، فنحن لا نقرب المرأة (اللى عليها الدم)، والدم أيضاً مرتبط بالكآبة، ومن ثم بالعرض. ومن ناحية أخرى، يستدعى الدم صورة العلاقة التى تربط الجنين بأمه، وكأن طريق الخلاص والمعرفة اليقينية يعود بنا إلى رحم الأم / الأمة. وإذا كان الدم الهارب يكشف عن الخوف الذى يبعث الشك ونقص الإيمان، فإن الذبيحة التى تتخبط بين عماء دمها هى إنما تكفر بعذاباتها عما قد تكون قد اقترفت من ذنب. فهل الشك هو ذلك الذنب المقيم؟

الشك، فى العربية، يؤدى أيضاً معنى الخرق، فأن تشك الشئ أى تخرقه، وهو معنى يشير إلى انتهاك جسم مادى أو جسد بشرى. الذى ينتهك هو علاقة التوحد بين العاشق وواحدته التى هى المرأة، القبيلة، الأمة التى لم تعد هى الأم التى تحمى وتضم وتعلمم أشلاء واحدها، بل صارت هى موضع الشك.

بالعنة التي إن لم تكن قد أصابت جسد المحب فإنها قد غورت في روحه وسربلت نفسه وصنعت من المعجز حداً فاصلاً بينه وبين المحبوب.

«الخبء هو المدخّر والمخبوء». وفي القرآن «وهو الذي يخرج الخبء في السموات والأرض»، وفسر الخبء في الأرض بالنبات، والذي في السماء بالمطر.

فالنمل الذي يتكتم خبء تحوله وانكشافاته، يغدو بكتماته وخيوط الشك التي يغزلها ستاراً يحجب النور عن خبء الأرض، النبات، ويحول بينه وبين خبء السماء، المطر. فيموت النبات من الكتمان ويسقط المطر سدى. كزفرة تتهدم في دمة صامته.

وهكذا، تنتهي مقدمة الفاصلة بإعلان الفشل وتصعد تلك العلاقة الفشل الذي، ربما، يكشف عن تصدع أكبر في جدار الوطن وروحه، بل في معنى كونه الوطن. تلك النهاية لا يجسدها صوت وإنما دمة صامته. كأن الكلمات قد باتت عاجزة عن فضح هذا الخراب العميم. فما الذي يبقى إذن؟

«ليس يبقى سوى زفرة تتهدم في دمة صامته».

بداية جديدة

نهاية المقدمة بكلمة «صامته» تعود بنا إلى ارتباط الصمت بالفاصلة. فالصمت عند نهاية البيت الشعرى أو بعد أواخر الآيات هو «فاصلة» أي «مهلة»، فراغ يصل ويفصل في آن، يقطع استمرارية البيت، أو الآية، لكي يفتح أحامنا شيئاً جديداً.

السياق الجديد تشكل فيه دلالة جديدة للنمل ولعلاقة الشاعر به:

«هاهو.. تقوده الرائحة ويقودك

الإيقاع وأهوية المحاريب وخفاء المجازات...»

النمل رمز شديد الكثافة والثراء في القصيدة. فهناك نمل الشك الذي يقترح جدران العشق المتهدم ويعجل بفنائه المحنوم. والنمل هو أيضاً تلك الأيام المتعاقبة، المتشابهة، لعنة الزمن التي تأتي على الناس والحضارات:

فالرجل يللم أشلاء المرأة، المحبوبة، التي لم تعد هي نفسها «هي انتشرت من ملامحها». العبارة تحمل أصداء «أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت»، لكن الانتشار هنا أشد قسوة وأكثر إيلاماً لأنه يكاد يؤكد الانفصال والعجز عن المحبة من حيث هي فعل وجود خلّاق.

يحاول العاشق أن ينقذ المعشوقة من «الخراب العميم»، أن يرفع عنها الرصد، ويحل السحر، ويدد ما بينهما من «نمل» الشك والخراب. لكن هل يستطيع؟ ما الذي يللمه من رفات المحبوبة؟ إن حضورها يتحول إلى بعض من بقايا الألوان التي خلفتها أدوات الزينة، حتى صوته يغدو مجرد «نبرة صوت» تخفي أكثر مما تبين، كأنها نبرة صوت آخر، منفصل عن صاحبته، صوت كطلائع النمل التي تسمى إلى جمع الحب، ثم تحطمه وتحول بينه وبين الماء كي تفقده القدرة على الإنبات:

«واللهجة المستريية نملأ يدب دبيب الملامح في

عاصف تتكسر تحت غرائزه الروح،

نمل تنشر أرساله الحب من ممكن الظلمات وتقضيه

عله يتكتم خبء تحوله وانكشافاته».

فالنمل الذي يجمع الحب، ثم يفلقه أو يقضيه حتى لا ينبت^(٢)، هو الذي يجسد حضور «اللهجة المستريية» في علاقة الحب المحتضرة. وكأن كليهما، النمل والشك، يسلبان الحب والحب، القدرة على التجدد والنمو، فهما يحطمان الوحدة اللازمة للإنبات، ويحرصان على الفصل والقطع والجفاف لكي يصنعا العقم الضروري لوجودهما.

النمل هو «طائف الشك»، «اللهجة المستريية» والحاجز الذي يفصل الأنا عن الآخر، هو ما يسرى في النفس مردداً أصداء الفناء والخواء والقطيعة، «... نمل بلا عدد يتسلل منك وفليك». الهواجس، الظنون، حتى الذكريات صارت بعضاً من فلول النمل التي لا تنقطع.

نقول إن اليد أو القدم قد نملت، ونعني بها أنها قد خدرت واسترخت، لا بالإرادة والرغبة في الاسترخاء، ولكن بالعجز عن الحركة وفقدان السيطرة على الجزء الذي نمل، وكأنه قد شل أو بتر. وتغلغل النمل في لحظة المحبة يوحى

«وهو الموكل فى توالى الدهور بنقل الاهرامات
ورماد الموميאות وأقواس النصر وهياكل
الحضارات - ذرة ذرة - إلى خلاء الشكل
وأبدية الفراغ المنبسط الذى تعود إليه
التراكيب ونضالات المعانى...»

وبينما تجسد «الأهرامات ورماد الموميאות وأقواس النصر
وهياكل الحضارات» إنجاز الماضى وميراثه العظيم، نجد
النمل يعمل على مسخ ذلك التراث وتحويله إلى جزء من
أبدية الفراغ المنبسط. إنه يمحو، بحركته الدائبة، كل دالة
تشير إلى البقاء أو الخلود «التواريخ تمحو التواريخ». هنا،
لا يبقى سوى.. الصمت: صمت النهايات، الاستسلام لأبدية
الفراغ والإيغال فى:

«مسرب النمل حتى

قراه البعيدة فى ليلة الروح والجسد المتاكل
والنظرة الميتة!!»

الشاعر يرى فى استسلامه لغواية الإيقاع والمجاز ما يجعله
يشبه النمل فى اندفاعه خلف «الرائحة». كلاهما تحركه قوة
لا يستطيع لها دافع، كلاهما يندفع صوب ظلمة لا تنفك
تدعوه إليها، وتراوده عن نفسه، وتنصب له القبور، التى هى
كالأرحام، أشراك غوايات لا تنتهى. لكن، بينما يتوحد النمل
والفعل الذى يقوم به، يعانى الشاعر من الانفصال القائم
والمستمر بين ما يفعل وما يرى أن عليه أن يؤديه. فهو مزعج
بين اختياراته الجمالية والأسئلة الوجودية والأخلاقية التى
تطرح نفسها عليه، «فهو يحفر لنفسه ملاذاً فى ظلال اللغة،
مستسلماً للوقوع فى إحدى «أشراك الغوايات»، لكنه لا
يتوقف عن لوم نفسه، فهو «... الشاعر المنتشى بالخرائب
والذكريات، يصطلى وحده «بالنبوءات والوهم»، ويواجه
الاختيار الصعب بين الكلمة الخالقة والكلمة المضفة؛ بين
الحياة فى تيه المجازات، وكأنها «ملائكة النمل»، والموت
الروحي فى أبسط الرمل ومساحات بيت الشعر وترجيع
القوافى والأوزان وكلمات العبيد الشعراء:

«ولا ملجأ فملائكة النمل أكرم على نفسه
من عماءات الإمعات الجيف» (ص ٨٩).

لكن هل ارتاح الشاعر فعلاً إلى ذلك الاختيار، أم أنه
يظل وحده: «ليس لى درع ولا مجده»، يطلق نداءات مكتومة
ونبوءات لا تستجيب لها قافلة النمل الفاقد للوعى وللذاكرة،
الضائع فى متاحف لغة السوق وتقلبات القردة والنخاسين،
وتبدل «مواقع الأصوات فى عماء الحلق». فهل يستسلم
للمصمت؟

الصمت الذى هو الفصل، القطع، الفطام، الخروج.
خروج من البيت، الأصل، الرحم، ودخول فى مكان آخر، أو
فى «المكان الآخر». لكن هل هناك بديل حقيقى لملاذ
الشاعر الأصلى، قبل الفصل، وقبل الكلام، وقبل الخروج؟
ليس هناك مايعوض ألم الخروج من الأرض التى كانت.
مجمرة البدايات.

للمذكرى والحنين إلى البدايات حضور قوى فى
«الفصلة». قد تكون البداية هى رحم الأرض، الذى هو أيضاً
موضع الانتهاء. من ذا الذى لا يعاوده الحنين إلى تلك
اللحظة المصمتة الداكنة اللون، قبل السقوط فى «أزمة الدمع
والأسئلة» والتردى فى هوة الشك الكامن فى الأبديات؟

هناك نوستالجيا أو حنين دائم للعودة إلى زمن السكوت
والظلمة الأولى. الطين والحرف، كلاهما، جينى الإيحاء.
كلاهما مادة أولية للخلق، للتشكيل، لإعادة الصياغة. وحين
يعود الطين إلى مقدوره قبل الكلام، فإنه يعود بنا إلى لحظة
ما قبل الخلق، ما قبل الشك.. والخطيئة، لحظة كان اليقين
الأول الصامت مطمئناً إلى سرمديته، لم يكن الحرف قد
غادر ظلمته الأولى:

«هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام

هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الأولى» (٣).

أرسال نمل جديد

«تمل الناس أى تحركوا واختلط بعضهم ببعض، أو
تفرقوا للسعى تفرق النمل». إنه السعى وراء لقمة العيش،
ومجرد البقاء. تلك هى حركة «النملة... أى جماعات الناس
الساثرين فى الطرقات». تلك الحركة الدائبة الخالية من
الإحساس بالآخر والوعى بالمصير والإيمان الشخصى بالحضور

الكلام المضغة هو لغة السوق، المهرجان، العيد، حيث تتوارى الكلمة/ الشهادة والكلمة النبوءة لتتم الصلقة بين «خون يعرض الصيد ولص يشتري بالرعب».

ويتوه الشاعر ما بين رفات الأهل وصيد الغرباء. فأى اختيار يبقى له سوى أن يقف وحيداً معانقاً صمته أو موته المختار. أما النبوءة/ التحذير فتضيق هباء بين إرسال النمل المعلقة مصائرهما بالخراب العميم، الضائقة فى زحام الممالك والمصالح، الموغلة فيك كحضور باهظ الوطء لوجود منفصل عنك، مفروض عليك.

كأن النمل، بهذا المعنى وحده، هو الرصد والحصار المضروب على الحب والمعرفة، والسحر الذى يمسح كل معنى ويحيله إلى جزء من «لوحة تعشيقها جمده».

ويكتمل ليل الفاصلة بتحول الوطن إلى سوق كبير، كل ما فيه أبلته قبضة النخاس وكل من فيه «... أشنوا بجراد الكذب وهلكوا...» فما الذى بقى فى هذا الخراب العميم؟

«شحاذون فى الساحة، أضواء دم من سالف القتل، سبائيا، جوهر من أعين الموتى، عظام بليت فى قبضة النخاس...».

«الهدايا منجز الماضى الذى ولى» فمن يمنحها لمن؟ لم يعد هناك شئ لا تطوله أيدي النخاسين وتجار الدنيا والدين والعبيد الشعراء ومبررى الهزيمة والسقوط والاستسلام. ميرات الأجداد لم يعد سوى «عظام بليت فى قبضة النخاس». تاريخهم رفات عظامهم، عيونهم التى تشكلت فيها صورة الدنيا ذات يوم، صارت جميعها سلعة معروضة للبيع والمساومة:

«جوه من أعين الموتى...».

العبارة تستدعى السطر الذى أخذه إليوت فى «الأرض الخراب the waste land: those are pearls that were this eyes»^(٤) عن مسرحية شكسبير «العاصفة»:

«تلك الآلى كانت عيناه».

اللغة التى نحلها فوق ظهورنا والمجاز الموروث والذكريات التى صارت منفصلة عنا، كلها «جوه من أعين الموتى» أو هى الجواهر التى كانت أعين الموتى. الحب الذى سرت فيه

الفعلى للواحد المتعالى، إيمان لا ينفصل عن الثقة بالمشق والممشوق والارتباط بالأرض ومن عليها. إيمان لا يعرف النمل ولا تحسه النملة.

لعل النمل الذى يجسد حركة الجماعة، السابلة، فى سعيها العقيم من أجل البقاء، هو هذا «النمل المعرفة بالنداء». أما الشاعر، فهو «نملة نكرة» غير أن تلك النملة النكرة، كما فى الأمثلة الدينية، هى التى تملك المعرفة والقدرة على التنبؤ. منذ بداياته الأولى والشاعر يعرف ويعانق، فيما يشبه اشتهاؤ القدر، ذلك التفرد المعذب الذى يجعله يصير على دور الشاعر المقاتل، والنبي أحيانا، فى مواجهة القافلة، ذلك فى الوقت الذى يحتفل الجمع فيه بتاريخ جديد يمحو التواريخ التى كانت، ينقضها، أو ينسخها، ثم يكررها ويميدها مرات ومرات حتى تصبح مسحا ممجوجا، كهينمات الذين ماتوا هلمأ، وإيقاعات الذين ماتوا طمعا.

العبيد الشعراء، النملة أو السابلة، يحتمون من لعة الأسئلة وجحيم الظنون بمسح المعاني واستبدال مواقع الأصوات فى عماء الحلق، فيقصون حيواتهم فى استهلاك الكلام المألوف، المكرور، المدون، كأنه سباط أعد لهم، ما انفكوا يعاودونه مرات ومرات، كالنمل، يتبعون أوامرهم، ويقتفون أثر من مر قبلهم من عبيد مضوا فى الطرق المعبدة المأهولة.

جميعهم يحومون حول سباط المسخ الذى يصنعه الشعراء المداحون، النخاسون، الأرقاء. وقرىبا منهم، فى ركن آخر من التعشيق، «يتزوى الشاهد ما بين فتوق الرجز المضغة».

وحده العاشق يمي رهبة الظلمات وصبوة السعى وراء النور، الحق، الإيمان. وحده يظل معلقا بنسيج متفرد تشتبك فيه خيوط الدم بالهجاز: جسد إله مشنوق يتأرجح على تخوم الكلام المضغة وبلاغة الصمت:

«... وحدى .. ليس لى درع ولا مجد

سوى عرى الوليمة

فى عراء الرمل والفصحى... وهل غير العراء منبرا فى ضحوة العيد وأسباط بلاغٍ وثريد!!»

«التماشيق» ومنجزات الماضى وجماليات اللغة / الشهادة هى التى مسخت واستحالت جزءاً من زمن «الخيمة والقفر الجليل». فصل آخر من تحولات «أزمة طالت بها الأدهر»، «أم الوقت بدء انحلال بسجادة الكون»؟

«كان نمل بلا عدد يتسلل منك وفيك،
قبائله - فى ضراوة زحمت - فككتك
وبينكما شهقة ومسافة دمع ذليل،

بين «دمعة صامته» فى نهاية القطعة الأولى «ودمع ذليل» فى نهاية القطعة السابعة، ازدادت ضراوة النمل وقدرته على التفكيك ونقض النساجة. لم يعد النمل فى التراب، وإنما هو فى الداخل «يتسلل منك وفيك» فكيف يتحد العاشق بمحبوبه وقد تفكك هو نفسه وانتشرت أشلائه؟ أما ما بينه وبين المحبوب فقد صار لانهائياً، ليس مجرد «دمعة صامته» لكنه «شهقة ومسافة دمع ذليل».

فى أزمنة التصدع والحسرات، على الشاعر أن يهرب بمحبوبته: الحقيقة والمثال، المرأة والوطن، الجمال والشرف، ليرفع الرصد ويحلل بعشقه:

«... ما بالسحر ينعقد

واركض بها فى الأرض، أضرم فى خرايبها

الأشعار...»

الشعر هو النار، القوة الخالقة، القيمة الحقيقية التى دونها يتساوى الكائن و«السقط الذى يسفى».. تذروه الريح كأوراق الشجر الذابلة، كالندى، كالتراب، أو يضيع سقطةً، جنباً لم يكتب له أن يحيا فى رحي عالم جذب عنين فظل محفوظاً فى «لوحة تمثيقها جمد»^(٥).

هى انتشرت من ملامحها

نهاية القوس الأول هى لفظة «الحروف» التى تشير إلى البدايات، الحركة الأولى من الصمت إلى الكلام. ولعله من المألوف أن ينظر إلى الصمت باعتباره الحالة الأولى أو الأصلية للبشر، كأنه حال الوجود فى داخل الرحم. ثم نولد

أرسال النمل، فحطمته. الذكريات التى مسخت وثبتت ملامحها فى لوحة تمثيقها جمد...

ما نشاهده هو تحول موضوع حى، أو كان حياً، وذى قيمة وجدانية خاصة إلى جماد، مادة ذات قيمة تبادلية، مرتفعة الثمن، لكنها تجسد معنى الموت العقيم، المشاع. موت لا يخلف جثة تخصب الأرض وتكمل دورة الحياة. موت كامل ونهائى. موت الروح قبل الجسد. موت:

«قافلة البدو التى تضرب فى

ذاكرة الرمل المُنقى....»

تعدد صور الموت، فقد يكون كامناً فى السقوط الروحى والخلقى:

«وتقلب من تاريخ العشق الفراش أسفاراً

والبكر العوان كرباً ونواعى يندبن

أسفاراً ترسف من قيد إلى قواعد».

الذى يتجلى فيما تشهده اللغة من تحولات تحاكي المسخ الذى يلم بالعلاقات الشخصية والاجتماعية فى قلب أمة باعت «تسيب القطا» لتشتري «مغزل الدم»!

هل كانت تلك هى البداية، أم أن البداية هى لحظة الصمت الفاصلة التى أعقت قتل قابيل لأخيه هابيل؟ تلك اللحظة التى تبدو متكررة أبداً فى الزمان العربى:

«فى البدء كان قتالها، وفى البدء أبداً يكون:

قبيلة تستاق قبيلة....»

تلك هى بعض الدلالات المروعة التى يصفىها الراهن على الماضى حين يعيد كتابته، أو يكرره. لكن هل هناك طريقة واحدة لتأويل البدايات، أم أننا دائماً، بعد كل برهة، فاصلة، لحظة صمت، نبدأ من جديد، وكأن الزمان العربى هو سلسلة من البدايات التى تقطعها فواصل من الصمت والفراغ الذى دائماً ما ينتهى «بطير من شظايا الجمر والفولاذ يهوى من تماشيق السقوف».

فما الذى تغير من تاريخ القبائل حين تبدلت أدوات الذبح والسبى من السيف والرمح إلى الطائرات والقنابل؟

المرأة هي دائماً الفاعل: تلذل وتهمل، تمنع وتمنع، تنسج وتنقض ما نسجت، فكأنها إحدى ربات القدر Fates تخطط حيوات المخلوقات وتكتب تاريخها وتنسج مصائرهم وأقدارها ثم تنقض ما نسجت، لا لئيب اقتصرته تلك «النساجة»، لكن فقط لأن الإلهة قد شاءت. هكذا يتساءل الشاعر ونمل الشك يعتلى جسد العشق المتهدم، ويطوف ما بين بدن يتمزق وروح تحترق:

«هل كنت محض خيال ونساجة أبدعتك على نولها واشتبهت نقض مانسجت فهي في نشوة من فساد العناصر ترقب وجهك لتحل لحمته وسداه».

الصورة أيضاً تذكرنا بصورة بنيلوبي Penelope وهي تنتظر عودة زوجها، أوديسيوس Odysseus الذي طالت غيبته عشرين عاماً، وكانت هي تعلل خطابها بوعود كاذبة، مدعية أنها لن تستطيع الزواج مرة أخرى قبل أن تنتهي من نسج الكفن الذي تصنعه للإيريس، حميتها، وفي كل ليلة كانت بنيلوبي تنقض ما نسجت أثناء النهار. وعندما عاد أوديسيوس متكرراً أنكرته بنيلوبي حتى وصف لها شكل فراشه!

امرأة الفاصلة تخوض تجربة مشابهة ومغايرة في آن، فهي انتظرت عاشقها في غيبتها:

«كان الشتاء البهيم يبعثر عريك في السجن، وهي بكامل زينتها انتظرتك».

ولكن عند عودته بدت كأنها تنكر ذلك الكيان المتهدم، «.. نداء دم واتكاء خراب على بعضه»، وتنتظر رجلها الذي يعود «بالانقلاب الفلكي». لكن العاشق العائد يحمل في صدره جراح شك لا تلتئم:

«هل مستحيل يلوح أم ممكن أبدى نهاياته بدوه!!
واستباقات نمل الطلائع مستدفئ في الضلوع»!

مرة أخرى يتخذ النمل قناعاً جديداً، فهو يقين الشبق وانذافعة الرغبة الصادقة للممشوق. وإذا ما كانت المرأة تملك أن تحدد الأقدار وتغزل الحيوانات وتنسج الفواصل، فإن تلك

في قلب حالة السكوت، العدم، الفراغ اللانهائي، وتولد معنا الصرخة التي تبعثها حالة الاغتراب الأولى. الخروج إلى عالم معاد يضع الأغلال على صرختنا، أغلال الحروف التي تقطع الجبل السري الأخير: الصمت. الصمت يقطع الكلام يضع التوحد الأول مع الأم. يتسلل إلينا نمل الشك، وسوء الفهم وأشراك الكلام: غوايات الكلمة.

في البدء كانت الكلمة. والكلمة هي التي جعلت من الطين خلقاً حين نفخ من روح المتكلم الأول، وقيل له: كن، فكان، وكانت معه الطبيعة والفناء. الكلمة تخلق وتمنح الخلاص. لكنها أيضاً تشوه وتمسخ وتحيل إلى العدم، كأن القدرة على الخلق والإبداع هي نفسها القدرة على المسخ والتشويه.

المرأة هي الكلمة التي تهب الحياة وتصنع الشكل، فكيف إذا ما هي انتشرت من ملامحها؟ كأن اللغة تحل، تنفكك، تعود إلى حالتها الأولى، ويعود معها العاشق ممزجاً بين الحروف، ضائعاً «بين الهلاوس والفزع المنتشى بالنسبوات والوهم..»، رهين ذلك المحبس الضامر الباهظ الوطء: «أنت قيد الذراعين..»!

تكرر العبارة حرفياً، وكأنها إدانة أو حكم لا ينقض. وما بين المرتين تلملم المرأة حطامها، وتنكر مرور العاشقين الذين لم يدخلوا فيها ولم تلق من عشقهم العنين سوى عقم أزد انتشارها وبعثر أشلاءها، فما تخلق منهم واحداً ولا عشبها ابتل. حتى في لحظة الذروة تظل منعزلة، محجوبة عن عشاقها ومنتشرة:

«ومجد احتراقهم لم يكن غير محض زجاج تشعشع نظرتها عبدة».

تلك المرأة، أكثر من محض امرأة. هي حضور يجاوز تصوراتنا عنه، والتشكلات التي يمنحها وعينا له. لا يمكن اختصارها أو حبسها في معنى واحد أو دلالة محددة. هي واقع ووهم، جسد ورمز، أحرف غامضة منتشرة وكلمة واحدة ضامة:

«أنت قيد الذراعين.. سائحة تدريك

وأخرى تعريك، والنمل يكتب عريك..».

قد عاد الآن يخصب الأرض بجشته ويعيد إلى الوجود -
بشهادته - روح الحياة.

فلكى تتجدد الحياة، يجب أن يدفن الإله المغدور: قد يكون هو العاشق المردى بالهوى والشك، أو هو الحب «الذى ربما كان»، أو الذى لم يكن قط، أو هو المحبوب: الضحية التى لابد أن تذبح للوصول إلى «علم اليقين» لرؤية ذلك المخبوء وراء نبرة الصوت، خلف الوجه/ القناع، فى الظلمة التى يصنعها محض الوجود: وجود المحب ووجود المحبوب:

«التين المتهتك وحلمات التوت وإغواءات

العناقيد وحرائر القطيفة من

طلع وحب حصيد».

هكذا تنتهى الفاصلة بإعلان الانقلاب الفلكى الذى يصاحب إعادة ميلاد الإله المغدور الذى وطأ الموت ودثر الصمت بأكفان الشك والرهبة، لتولد الكلمة واهبة الحياة والبشارات. لكن السؤال يظل عالقاً، منذراً بتحول جديد مع انقلابات الفصول:

«هل مستحيل يلوح أم ممكن أبدى نهاياته بدؤه!!»

هل هناك عاشق قادر على الإجابة أبداً؟

الكائنات الدقيقة التى تبدو بلا حول ولا قوة تمتلك معرفة غيبية «بأسرار الأرض وغيوب/ الظلمة وباطل الليل والنهار». كأنها قد غدت أكثر من مجرد كائنات عابرة مخلوقة لغاية محددة سلفاً، بل هى:

«نقاط من الاحبار الكونية المتسربة

بين سطور الكائنات ومتون الخلائق،

تهب غير المكتوب شغافية الانتقال إلى

أجناس النطق» (ص ٨٩).

هنا لون من ضفر، أو تضفير، الصور الذى تتجاوز به أشعار عفيفى مطر رؤيته الحادة المحددة. فإذا كانت المرأة قد ارتبطت بالنمل فى مطلع القصيدة، باعتباره طائف الشك، فإنها تعود هنا لتلتقى بالنمل فى علاقة جديدة توشجها معاً فى تمشيقة الخصب والنماء وتجدد الحياة؛ إذ إن كليهما ينتظر انتهاء الشتاء ومقدم الربيع.

نعم، «الموت بوق يجلجل»، ولكن خروج النمل من مكمنه بشاره «بالانقلاب الفلكى»، وإعلان بفك الرصد ورفع عذابات الانتظار، بأن الإله الذى مات ودفن فى الشتاء

الهوامش :

(١) ألبت الأبيات المنسوبة إلى عشرة ، بل إن قصة عشرة كلها، تكشف عن ذلك اللاوعى الجمى:

ولقد ذكرت والرماح نواهل منى

وبعض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمت كبارك تغرك المشيم

(٢) «وإذا جمعت (النملة) الحب فى بيتها خافت أن نبت فتقطع كل حبة إلى قطعتين لتذهب عنها قوة النبت... ثم تأتى بقطعها وتبسطها فى الشمس حتى تزول عنها النداء فلا يتمغن، وإذا أحست بالغيم ردتها إلى مكانها خوفاً من المطر، وإذا ابتل شئ منها بالمطر تنشرها يوم الصحر لتزول عنها النداء...».

زكريا القرينى ، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق: فاروق سعد دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨.

(٣) لعل من الواجب أن أعترف عن انتقالى المفاجئ، أحياناً، إلى قصائد أخرى فى الديوان، ولكن هل هناك «فواصل» حقيقية بين قصائد الكتاب، أم أن جميعها أجزاء من قصيدة واحدة. هذا المقطع من قصيدة «أكمل ذبيحاً»، ص ٢٧.

Full fathom five the father lies.

(٤)

Of His Bones are coral made;

Those are pearls that were his eyes

Nothing of him That doth fade,

But doth suffer a sea change

Into Something rich and strange.

(The tempest, Act 1, scene 2)

وردت الأبيات فى مسرحية شكسبير العاصفة، وفيها يحاول أريال إغاطة فريديناند بإيهامه أن أباه قد مات غرقاً، مع دعوته لفريديناند أن يتجهج لما تعرضت له جثة الأب الغريق من تحولات بسبب «تغيرات البحر». فقد

لعملية تمثيق الزجاج، لكن هذا التشابه يوحي بأن تلك الطيور قد مسخت. والنص يواجهنا باستمرار بتحويلات من هذا النوع الذي تغلغ فيه حركة الطيور في انتظام ودقة «أقواس الزجاج الصلب». هل في هذا التحول تحقق حلم أم تجسد كابوس؟ بالنسبة إلى الفئتين باعوا تسبيح القطا فإن هذا التحول هو انتقال لقيمة مادية أعلى، استيعاب للمتغيرات ومرونة في التعامل مع الواقع. أما بالنسبة إلى الولد الحالم فإنه لا شيء يعطل تسبيح القطا. فالتحول عنده ليس سوى لون من المسخ، يخلف الجذب ويعورت العمق وينزع من العالم معنى القيمة:

«ها آهيا الولد

في عنكبوت الشمس - وأُشْشِي

عيناك من قبس والقلب ينفثه».

للولهة الأولى نظن أننا في قلب مشهد رومانتىكي تقليدى: صبي يقف وحده مغموراً بجمال الطبيعة. ولعلنا نتوقع بعد ذلك نوعاً من الحسرة والأسى على صافات، لكننا نجد خطأً متعمداً المستويات، فـ «القلب ينفثه». قد تتعلق الأمر بمشاعر شخص يتأمل طفولته وحن إليها، لكنه يرتبط أيضاً بواقع جماعة مسخت كل مفردات حياتها، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فأصبح كل ما فيها عقيم «خضرة... لا تلده» «غيمة» مسخها الزجاج فصارت صورة جامدة لا وظيفة لها، ولا ضرورة لوجودها، «لا ماء ولا زبد»، و«العشب»، الذى يفترض أنه يصنع الحياة، يتحول إلى «بعض سواف من ذرور اللون بشرها/ عصف وأزمة» والسواف لفظة مرتبطة بمعنى الهلاك والفناء - فالسواف هو «الموت فى الناس والمال... وهو داء يأخذ الإبل فيهلكها... والسواف، يفتح السن، الفناء... كذلك الذرور - «ينثر على قميص الميت الذريرة... والذرور، بالفتح: ما ينثر فى العين وعلى القرع من دواء بابس».

تحول «الأب» إلى جواهر وأحجار كريمة، «شئ قيم وغريب»، وهو ما يرى إليوت أنه قد حدث للأب وللقيم التى تعتمد على وجوده، إذ تم تحويلها جميعاً إلى سلعة، قد تكون مرتفعة الثمن، لكنها قابلة للبيع والتبادل. وفي الوقت نفسه، انعدمت قيمة الخصب والنماء المرتبطة بالإله المنشوق. فالإله الفارق ليس سوى بعض لآلى وأحجار كريمة.

(٥) تعاشيق هو عنوان المقطوعة الأولى فى ديوان عفيفى مطر فاصلة إيقاعات النعل، وبين التعاشيق والفاصلة علاقة مركبة تجمع ما بين التقابل والتوازي. فالتعاشيق كلمة توحي بالربط أو الوشح الذى يجمع الماضي والحاضر وضمهما معاً فى إطار واحد، بل فى نوع من التداخل الحميم الذى يكاد يلغى ذلك الحد الفاصل، حقيقياً كان أو متوهماً، بين الزمن الذى تشير إليه اللوحة وجودها الراهن، كـ «لوحة تمثيقها جمد»، بين حاضر الصوت المتذكر والولد المتذكر، بين الجمال المنسوخ الصامت الذى تجسده «أقواس الزجاج الصلب» وحياة الصبا المتقد بأشراك غوايات لم يعد باق منها الآن سوى «جمر زفرة تخبر بغطيتها الرماد».

أى لوحة تلك التى تجمع بين زمن الفاصلة وأزمة اللائى المتشابهة فى عقد كاد ينفطر؟

«شمس تميل،

وسرب الطير منفرط ومنعقد

والقمح من ذهب الأضواء ينفثه» (ص ٧).

لاستطيع أن تجزم ما إذا كانت هذه الصورة حية، متألقة، تطفو بوهج صبوتها على صفحة الذاكرة أم هى بعض تفاصيل من «لوحة تمثيقها جمد» هل هى إحدى صباحات الزمن الصانع أم هى لحظة وقوف الشاعر أمام تلك اللوحة كما كان أسلافه يقفون على الأطلال؟ إن حركة الطير نفسها، «منفرط ومنعقد»، تبدو كأنها صورة أخرى



آفاق نقدية

الشعر دون نظم

الشعر دون نظم*

تزفيتان تودوروف *

هل ثمة شيء يعد «شعرياً» عبر ثقافية Transcultural وعبر تاريخية Transhistoric، أم أن هناك حلولاً متمركزة ومحدودة في زمان ومكان؟

فلنبداً بدراسة قصيدة النثر في مناقشة هذه المشكلة؛ حيث إن الوجه المقابل للنظم هو النثر، فإذا تفاضينا عن النظم فماذا يقابل الشعر إذن؟ وبحسبنا عن هذا سوف نجد حالات تجريبية نموذجية، إذا جاز التعبير.

إذا كانت قصيدة النثر مكاناً نموذجياً نبحث فيه عن إجابة الأسئلة المتعلقة بطبيعة «الشعر غير المنظوم»، فربما كان من الأفضل أن نبدأ بفحص عمل يسبقنا في هذا المجال، وعلى وجه الخصوص، التاريخ المؤثر والموسوعي لأجناس الأدب لسوزان برنار المسمى بـ «القصيدة النثرية من بودليير حتى اليوم»^(١) (Le poème en prose de Boudelaire à nos jours) حيث كُرس - لذلك السؤال - فصل بكامله هو «جماليات قصيدة النثر».

ربما تضمن عنواني سؤالاً: ما الذي يتبقى من الشعر إذا أزيل النظم؟، فمن المعروف جيداً ومنذ الفترات الكلاسيكية، أن حاصل جمع القافية والبحر وحديهما لا يساوي شعراً، والرسائل العلمية التي كتبت نظماً تقدم الدليل على ذلك.

ليس السؤال بهذه البساطة على أية حال؛ لاسيما إذا سعينا إلى صياغته في شكل إيجابي، فما الشعر - إذن - إذا لم يكن هو النظم؟ إن سؤالاً بديهيّاً ينبثق من الصعوبة التي نواجهها في الإجابة عن السؤال الأول.

* هذا المقال فصل عنوانه Poetry without Verse من كينساب تودوروف الأجناس في الخطاب - Genres in Discourse, translated by Catherine Porter, Cambridge university press New York, Port Chester Melbourne sydney, 1990. قامت بالترجمة، فاطمة قنديل شاعرة ومحررة بمجلة «فصول»، وراجعت الترجمة صمية رمضان مدرّس اللغة الإنجليزية بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

بتمثل بدقة - عند سوزان برنار - جوهر الجنس الأدبي
[قصيدة النثر] فى تسميتها المتناقضة:

«فالمجموعة الكلية المعقدة من القوانين التى
تهيمن على تنظيم ذلك النوع الأسمى موجودة
فعلياً بقوة وفى أقصى تحقيقها: فى قصيدة النثر...
فقصيدة النثر، فى الحقيقة، تتأسس على وحدة
من المتناقضات ليس فقط فى شكلها بل فى
جوهرها أيضاً: النثر والشعر، الحرية والصرامة،
الفوضى المدمرة والفن المنظم» (ص ٤٣٤).

ومؤلف قصيدة النثر:

«يهدف إلى كمال ساكن، إلى حالة من النظام
والتوازن، أو بمعنى آخر إلى اللانظام الفوضى
للكون الذى يمكنه أن يولد - فى قلبه - كوناً
آخر؛ أن يعيد خلق العالم» (ص ٤٤٢).

ليذكر القارئ أن محل البحث هنا: لم يزل قصيدة
النثر، وليس الشعر غير المنظوم، مما يستدعى مقولة تحذيرية
تتعلق - على أية حال - بملمح مميز لخطاب برنار. فهناك
فرق بين أن نؤكد أن ما يميز قصيدة النثر هو المواجهة بين
المتناقضات، وأن نقول إن قصيدة النثر يحكمها أحياناً مبدأ
واحد، وأحياناً أخرى نقيضه (على سبيل المثال، الميل إلى
التنظيم أو عدم التنظيم). التأكيد الأول ذو محتوى معرفى
دقيق ويمكن إثباته أو دحضه بدراسة النماذج كما سوف
نرى، أما الثانى فلا يمتلك هذا المحتوى الدقيق. بمعنى أن
(أ) وما ليس (أ) يقسمان الكون تماماً إلى الدرجة التى لا
يصح معها معنى للقول بأن شيئاً ما يمكن تمييزه على أنه
(أ) أو (ليس أ).

تنتقل سوزان برنار - دون توقف - من تأكيد إلى آخر
- كما أننا فى الفقرة المتتالية سابقاً - التى تفتح وتغلق
الجزء الأول لمناقشتها.

فلنتنقل، إذن، إلى الموضوع الذى يهمنى بشكل
خاص، وهو تعريف الشعر. إذ بعد أن شرحت برنار مكونات
النثر (الواقعية، الحدأة، الفكاهة.. إلخ، وسوف نضع جانباً
هذه التماثلات أيضاً)، تلتفت إلى تعريف القصيدة،

وملمحها الأول والأساسى هو الوحدة، فتقول: «لدينا تعريف
للقصيدة بوصفها «كلاً»، بعد الوحدة والتركيز مقوميه
الضروريين» (ص ٤٣٩)، «كل شئ «يعمل» جمالياً، كل
شئ يسهم بالمشاركة فى التأثير الكلى، كل شئ موصل
بالآخر وصلاً لا فكاك منه فى هذا العالم الشعرى، الذى هو
غاية فى إحكام الوحدة والتعقد فى آن»، حيث تكون لدينا
«مجموعة من العلاقات، عالم منظم تنظيمياً فائقاً»
(ص ٤٤١).

هذه العبارات عن الوحدة، الكلية، التماسك، تبدو
مألوفة بالنسبة للقارئ المعاصر، فلقد اعتدنا أن نلاحظها منسوبة
إلى الأبنية بشكل عام أكثر من اقتصرها على القصائد.
ويمكن أن نضيف: إذا لم تكن كل بنية بالضرورة شعرية
فليست كل قصيدة بالضرورة مبنية.

ينتمى نموذج الوحدة العضوية إلى الرومانتيكية. غير
أننا لا نستطيع أن ندخل فيه عنوة كل «قصيدة» دون أن
نمارس عنفاً، سواء على النص أو على اللغة الواصفة للنص.
أعنى المنفردات النقدية، وسوف أعود إلى هذه النقطة بعد
قليل.

عندما أدركت برنار أن التعريف بمصطلحات الوحدة
يتسم، إلى حد ما، بقدر كبير من التعميم (برغم كل شئ،
أليست الرواية أيضاً عالماً منظماً إلى درجة فائقة؟) تجدها
تستدعى ملمحاً ثانياً للقصيدة، يعد إسهاباً فى الملمح الأول،
يسمح لنا بأن نميز الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى، وهو
علاقة محددة مع الزمن أو - بشكل أدق - طريقة للهروب
من قبضته:

«إن القصيدة تطرح نفسها بوصفها كلاً، تركيا
غير قابل للانقسام... وبذلك نصل إلى مطلب
أساسى رئيسى للقصيدة، وهو أن وجودها
بوصفها قصيدة مشروط بقدرتها على استبقاء
[الحفاظ على] أطول أنواع الديمومة الممكنة
للحاضر الأبدى للفن، أى قدرتها على أن تقوم
بتثبيت عملية متحركة فى أشكال غير زمنية

إياها مسرح «العبيث»: «البشر فانون، الفئران فانون، ومن ثم فالبشر فئران».

ربما يكون أكثر حصافة وأكثر دقة أن نترك جانباً مبادئ الوحدة واللازمية ذات القيمة العملية الضئيلة، التي لا تعلمنا شيئاً، وأن نعيد صياغة أطروحة برنار فيما يلي:

«يمكن الوصول إلى الشعرية أحياناً بواسطة التكرار وأحياناً بواسطة اللاتماسك اللفظي».

ربما يكون هذا صحيحاً، ويمكن التحقق منه، غير أنه لا يعطى تعريفاً واحداً محدداً للشعر. فلننظر إلى بعض قصائد النثر الفعلية كي نختبر الصلاحية التجريبية لهذه الفروض؛ حيث فكرة الشعر قيد العمل. ويساعدنا في هذا البحث اثنان من شعراء قصائد النثر المعروفين ألا وهما بودليير ورامبو.

من الطبيعي أن نبدأ بـ «بودليير»، وإن لم يكن هو مخترع الشكل كما أصبح معروفاً على نطاق واسع اليوم (حتى إذا افترضنا أن وهم المخترع ذو معنى)، إلا أنه هو الذي أثبت شرعية هذا الشكل وأدخله إلى أفق معاصريه والذين جاءوا من بعده، والذي جعله نموذجاً للكتابة، جنساً أدبياً، بالمعنى التاريخي للكلمة، إنه هو أيضاً الذي روج للتعبير الفعلي «قصيدة النثر» منذ أن استخدمها ليشير إلى مجموعاته الأولى المنشورة.

ويزداد الأمل في البحث عن إجابة لسؤالنا حينما نقرأ في إهداء المجموعة أن بودليير قد حلم بـ «معجزة النثر الشعري الموسيقى بلا إيقاع وبلا قافية»^(٢)، هذه الموسيقى الموعودة للمدلول هي مجرد متغير اصطلاحى لـ «الشعر دون نظم».

على أية حال، لقد أفلح بودليير في طرح السؤال، غير أن رد الفعل الذى قدمته نصوص المجموعة كان إلى حد ما مخيباً للآمال، على الأقل عند القراءة الأولى، لأن بودليير لم يكتب فى الحقيقة شعراً دون نظم، ولم يكن ببساطة يبحث عن موسيقى المعنى، بل كان، بدل ذلك، يكتب قصائد بالنثر بمعنى أنها نصوص تستثمر - فى جوهرها الفعلى - التقابل بين المتناقضات (ولهذا السبب يمكن أن يكون محل

- ومن ثم تختلط بـ [تتداخل مع] متطلبات الشكل الموسيقى». (ص ٤٤٢).

وإذا أردنا أن نعرف الحقائق اللغوية موضع النقاش، فإننا نكتشف أن هذه اللازمية قاسم مشترك شائع بالنسبة إلى سلسلتين من التقنيات.

فى بداية السلسلة الأولى، نجد المبدأ الذى يكمن أيضاً وراء الإيقاع والقافية (وهما غائبان الآن) وهو التكرار الذى يفرض: «بنية إيقاعية على الزمن الحقيقى للعمل» (ص ٤٥١). فى المجموعة الثانية من التقنيات نجد الزمن محوياً تماماً؛ إما من خلال تقريب لحظات مختلفة أو بواسطة تدمير المقولات المنطقية (ذلك التمييز الذى ما إن يتم وضعه حتى يصبح موضع نقاش، حينما تضيف برنار مؤكدة الكلمات: «وهو يعادل الشئ نفسه» (ص ٤٥٥).

وتتكشف المقولة الأخيرة (هذا إذا كانت مقولة واحدة) فى السياقات التى: «يثب فيها الشاعر إلى حد مؤلم من فكرة إلى أخرى»، «مفتقراً إلى مناطق التحول» (ص ٤٥٥)، مشتتاً «الصلات، والترابط بين الأفكار، وكل اتساق الوصف، وكل تماسك فى السرد؛ فالشعراء المحدثون، بعد رامبو، يفضلون الوجود فيما هو غير متواصل ليتسنى لهم إنكار العالم الحقيقى» (ص ٤٥٦). سوف نتغاضى عن أن اللاتماسك مقدم هنا على أنه قسم من الأقسام، أى بوصفه ملمحاً خاصاً من التماسك نفسه، من الوحدة أو الكلية (من خلال وسيط الحضور الأبدى)؛ ولنؤجل الفحص التجريبي لهذه التأكيدات. فحين نحصر أنفسنا - فى هذه اللحظة - فى تعريف الشعر فقط، يمكن أن نستخلص ما يتكافأ به مع اللازمية. غير أن الأدوات المستخدمة لإنتاج هذه الحالة اللازمية، أو على الأصح العمليات التى ربما تمتلك هذه اللازمية بوصفها نتيجة لهذه العمليات (التكرار - اللاتماسك)، يمكن على سبيل الافتراض أن تختزل إلى هذه النتيجة العامة الواحدة؛ حيث يمكن هذا الاختزال من إجمال التكرارات واللاتماسك تحت وهم اللازمية، وهو اختزال هش تماماً، مثله مثل القياسات المنطقية التى عودنا

الجدل أن المجموعة التي كان عنوانها موضوعاً لتردد بودلير تستحق أن تسمى «قصائد نثرية صغيرة» أكثر من كتابة باريس Spleen de Paris، حتى لو كان العنوانان مترادفين بشكل ما).

ويبدو الأمر كما لو أن بودلير انتزع العناصر الموضوعية والبنية الخاصة بتسعة أعشار هذه النصوص من اسم الجنس «النثري - الشعرى poetic - prosaic» أو تخاليل على ترجمة أقل اسمية كما لو كان منجذباً فقط إلى الجنس الأدبي، إلى ذلك المندى الذي سمح له أن يجد شكلاً ملائماً (التجاوب la correspondance) للعناصر الموضوعية الخاصة بـ «الثنائية، التناقض، التعارض، ومن ثم فإنه يقدم توضيحاً جيداً لتعريف برنار للجنس الأدبي.

هذا التأكيد يمكن تدعيمه إذا استدعينا قبل أى شئ الأشكال أو الصور الثلاث المختلفة التي تكشف عنها الدراسة الأولية للثنائية.

تستحق الصورة الأولى اسم اللامعقولية (implausibility) (لقد تحدث بودلير نفسه عن الغرائبية bizarreness وهي ظاهرة يمكن وصفها لكنها تشذ كثيراً عن العادات المألوفة؛ بحيث لا يكون فى وسعنا سوى أن نقابلها بالظواهر أو الوقائع «المتعادلة normal». وعلى سبيل المثال، ففي قصيدة «المقامر الكريم» نجد أن الأنسة يستورى هي أغرب امرأة يمكن أن توجد، وكذلك فإن كرم الشيطان يتجاوز كل التوقعات، وفي قصيدة «منح الجنيات» يتم رفض المنحة العلوية، وفي «بورترية للعشيقات» يقود كمال العشيق إلى قتلها.

يمكن هذا التناقض - فى بعض الأحيان - من مقابلة فاعل المنطوق بمعاصريه؛ حيث يجاهر هؤلاء المعاصرون بفلسفة إنسانية ساذجة، بينما يؤمن الأول بأن الألم يجب أن يكون عقاباً موجهاً لإيقاظ الكرامة.

ويمثل التضاد ambivalence الصورة الثانية للثنائية، وهي تتمثل فى شكلين متقابلين يوجدان معاً ويشخصان الشئ نفسه، بطريقة منطقية تقريباً فى بعض الأحيان.

ويمكن توضيح التضاد بوصفه تناقضاً بين الأشياء، بين ما هى عليه فى ذاتها، وما تظهر به. فالإيماءة التي تظهر على أنها شئ نبيل هى شئ فظ (فى «المزيف»، «الحبل») وكذلك فإن صورة معينة لامرأة هى الحقيقة التي تحمل فى باطنها صورة مختلفة (فى المرأة البرية والمفناج المتأنقة) وغالباً ما يكون للشئ نفسه جانب ذو طابع ثنائى فى مظهره كما فى جوهره. فشمة امرأة قبيحة وجذابة فى آن فى «الارستقراطى»، نموذجية وذات طبيعة هستيرية فى «أبتهما الحقيقية»، وثمة رجل يحب امرأة ويريد أن يقتلها فى الوقت نفسه كما فى «المغازل البارح فى الصيد»، أو رجل يجسد الوحشية ويتوق إلى الجمال فى آن؛ فى «الرّجّاج السئ» أو حجرة هى حلم وحقيقة فى آن، كما فى «الحجرة المزروجة» بينما تنال أماكن معينة قيمتها من واقعها الفعلى الذى يجسد الغموض: على سبيل المثال، الفسق حيث يلاقى النهار الليل كما فى «شفق المساء» أو ميناء حيث يندمج معاً الفعل والتأمل كما فى «موانئ البحر».

ويمثل الطباق antithesis المستخدم بوفرة عند بودلير الصورة الثالثة والأخيرة من الثنائية، وهو عبارة عن تجاوز وجودين، أو ظاهرتين أو أفعال وردود أفعال تؤول فى النهاية إلى خصائص متناقضة. هكذا يكون لدينا إنسان وطبيعة بهيمية كما فى «المضحك» أو إنسان وطبيعة كما فى «الكعكة»، رجال أغنياء وآخرون فقراء فى «الأرامل» و«عيون الفقراء»، البهجة والمعاناة فى «المهرج المعجوز»، الزحام والعزلة فى «الحشد، العزلة»، الحياة والموت فى «المقبرة وقاعة التصوير»، الزمن والأبدية فى «الساعة»، السماء والأرض فى «الغريب»، وغيرها.

وكما رأينا فى صورة اللامعقولية، سوف نجد هنا أيضاً ردى فعل متناقضين للظاهرة نفسها كل واحد منهما إلى جانب الآخر، وفى حين يرجع أولهما غالباً إلى الحشد ينتمى ثانيهما إلى الشاعر ومثال ذلك: البهجة والإحباط فى «الآن» السعادة والشقاء فى «الرغبة فى الرسم» الحب والكراهية فى «عيون الفقراء» الإباء والتوقع فى «الغوايات»، الإعجاب والرعب فى «صلاة اعتراف الفنان»... إلخ.

- صرة الغائط.

- العطور الرقيقة.

- الكلب والزجاجة ذات الأريج.

وقد نرى هذه الثنائية فى عبارات مثل العبارات التالية،
الواحدة تلو الأخرى كما فى «المهرج العجوز»: «البهجة فى
كل مكان، صنع المال، الفسوق، فى كل مكان تأمين
المستقبل هو الخبز اليومى، فى كل مكان السعار يتفجر من
الحبوة، هنا التعاسة المطلقة، والتعاسة تصنع كل هذا الفزع
عبر خداع الأسماك الكوميديّة (ص ٢٦).

وكذلك فى مثل هذه العبارات:

«الحشد، الوحدة: شكلان متطابقان وقابلان
للتبادل بواسطة شاعر خصب وذى فاعلية. إن
الرجل غير القادر على أن يأتس فى وحدته هو
فى الوقت نفسه غير قادر على أن يكون وحيداً
فى حشد من الناس» (ص ٢٠).

بنيت النصوص بكاملها على «سيمثريّة» متقنة، وعلى
هذا فالغرفة المزدوجة تتكون من تسع عشرة فقرة، منها تسع
للحلم، تسع للواقع، وقد تم الفصل بينهما بواسطة فقرة تبدأ
بـ «لكن.. أيضاً فى». وفى قصيدة «فينوس ومهرج البلاط
الأحمق» نجد ثلاث فقرات كرسّت للاستهزاء وثلاث
كرست للمعاناة، والفقرة السابعة تجمى فى المنتصف، وتقول:

«الآن، فى منتصف كل هذا الاستهزاء الكونى
أمسكت بلمحة من الروح المليئة بالأسى»
(ص ١٠).

وحتى إهداء المجموعة بوضوح، أكثر من كونه ينظر،
هذه المواجهة المطردة للنقائص، كما لو كنا ننساب داخل
فقرة واحدة من الشكل الشعرى إلى فكرة المدينة الكبيرة
منظوراً إلى كليهما، من خلال بودليير، على أنهما ملمح
بنائى لقصيدة النشر. وتطرد هذه المتباينات إلى ذلك الحد الذى
يجعلنا ننسى أننا نتعامل مع متباينات، مع متناقضات ومع
تمزقات ودموع مأساوية كامنة؛ فالطباق عند بودليير متضمن

ويمكن اكتشاف هذا التجاور الطباقى، بدوره عبر
صيغة مأساوية أو سعيدة، فحتى أولئك البشر الذين يشبه كل
منهم الآخر يرفض كل منهم الآخر كما فى «يأس المرأة
العجوز»، وذلك الطفل الثانى الذى يشبه الأول تماماً حتى
إننى اعتبرتهما توأماً يتورطان معاً فى «حرب قتل الأخ
لأخيه حرقياً» «الكمكة» و«كآبة باريس». غير أن كلا
الطفلين، الغنى والفقير، فيما أرى يعودان إلى الاتصال مرة
أخرى بواسطة «أسنانهما المتطابقة البياض»، وذلك برغم
انفصالهما عبر «حواجز رمزية» فى «لعبة الطفل الفقير»
(ص ٣٦)، وكذلك فإنه إثر الهجوم الوحشى على المتسول
العجوز الذى أعطاه ظهره تستطيع «الأناء» أن تعلن: «سيدى،
أنت صنوى» فى «أوسموا الفقراء ضرباً».

وحتى لو كانت الأحلام مقابلة للواقع، فإنها تصبح
تماماً كالحقيقة فى «المشروعات» و«التوافذ».

ولا توجد هذه الثنائية المطردة فى التركيب العام أو فى
العناصر الموضوعية للبنية فقط. لقد لاحظنا كيف أن عناوين
كثيرة قد بنيت على أساس تجاور المتناقضات كما فى:

- فينوس ومهرج البلاط الأحمق.

- الكلب والزجاجة ذات الأريج.

- المرأة البرية والمفناج المتأنقة

- الحساء والسحب، المقبرة وقاعة التصوير.

كما نرجع عناوين أخرى مباشرة إلى الثنائية (هذا
فضلاً عن تلك التى تكتشف فى الأشياء مثل الموانئ،
الغسق). ومثال ذلك:

- الغرفة المزدوجة.

- أيتهما الحقيقية؟

- المرأة.

وغالباً ما تتوازن كل الجمل بين طرفين متناقضين

مثل:

- الزوجة المبهجة اللعينة.

- كثير من المسرات كثير من الألم.

- المغازل البارح فى الصيد.

وما يعد أروع من ذلك، أن التباين المستدعى والمشيد بدقة من «النثرى» و«الشعرى» يتم إدراكه لا على أنه مقولة أدبية وإنما بوصفه أبعاداً للحياة وللعالم.

ألا يكون، إذن، الرجل الذى يحلم بالسحاب بينما يسمى الآخرون إلى إعادته إلى الأرض قريباً من «الحساء النثرى» شاعراً، فى «الغريب» و«الحساء والسحب». ألا يعنى كونك تخياً كشاعر أنك تخياً فى الوهم «وبرغم أننى قد أكون شاعراً إلا أننى لست ساذجاً كما تريد أن تعتقد؟» «المرأة البرية والمفناج المتأنقة»، ص ١٩؛ تخياً مثل أولئك الهائمين السعداء الذين تحرروا من الروابط المادية، والذين يحفظون بإعجاب الطفل الصغير الذى يتحدث باسمه الشاعر قائلاً: «للحظة كانت لدى فكرة غريبة هى أننى ربما - دون علم منى - يكون لى أخ» «المهمات»، ص ٧١. وأليس العبء الثقيل للحياة مقابلاً تماماً لثقل «النبذ... الشعر أو الفضيلة» كما فى قصيدة «اسكر»، ص ٧٤، أليس نثر الحياة الذى يكرس له الإنسان اليوم بطوله بينما يحلم فى منتصف الليل قادراً على أن تتم موازنته بالفاعلية الشعرية الخالصة؟ «أنت يا إلهى العزيز... تضمن لى أن أنتج بضعة أبيات جميلة كى أثبت لنفسى أننى لست أدنى الرجال» - هكذا يقول الشاعر فى «الواحدة صباحاً». تؤكد إحدى قصائد بودلير النثرية، وهى قصيدة «الصولجان»، هذا التواصل بين مستويات العناصر الموضوعية والمستويات الشكلية بفاعلية ذات طابع خاص.

فالصولجان هو شئ، عصا، تستخدم فى المراسم الدينية وتمثل طبيعته المزدوجة نقطة البدء فى النص (برغم أنه شئ مألوف تماماً)؛ حيث يوصف الصولجان بداية فى النص «بمعناه الدنى والشعرى» ثم الفيزيقي، فالصولجان على هذا شئ مزدوج مثل ميناء البحر، مثل الشفق، وذلك نظراً لأنه شعرى وروحى من ناحية، ومادى ونثرى من ناحية أخرى. بعد ذلك الوصف مباشرة يضاف طباق ثان بين الخط المستقيم والخط المنحنى، ثم كما لو أن العلاقة بين الشعر والفن ليست واضحة بما فيه الكفاية وكما لو أن التشابه البنيوى ليس كافياً، فإن ثمة توازناً سيتبع ذلك؛ حيث

فى نظام من التجاوبات ولا يقتصر على القيام باستدعاء المتناقضات من أجل أن يتطابق مع التسمية المتناقضة لقصيدة النثر. وأياً ما كان الموضوع أو الشعور الذى يتم وصفه، فهو فى النهاية يدمج فى وفرة من الأصداء: مثل المرأة زهرة الدهلية الأليجورية التى من أجلها - فى «دعوة لرحلة» يحلم الشاعر بإطار - وطن، ربما يشبهها:

«أليس من الممكن أن تبقى فى إطار مائلتك،
أليس من الممكن أن ترى نفسك منعكسة هناك،
فى تجاوبك الخاص، كما تقول الصوفية»
(ص ٣٣).

وربما يتحملنا الإعجاب إزاء هذه الوفرة فى التشابهات، وهذا القياس رباعى الشكل (المرأة بالنسبة إلى الوطن كالبورترية بالنسبة إلى إطاره)، الذى يتم تدعيمه عن طريق التشابه بين الموضوعات المتجاورة: الإطار يجب أن يشابه البورترية، والوطن يجب أن يشابه المرأة، ويجب ألا ننسى أن البورترية فى الحقيقة هو بورترية المرأة، هو صورتها المطابقة للأصل (كل ما هو مفتقد هو التشابه المباشر بين إطار اللوحة والوطن).

هذا «التجاوب» الفائق هو ما يميز إلى حد بالغ عالم بودلير سواء ما كان منظوماً منه أو مثوراً، وهو بلا شك يمثل توضيحاً جيداً لما أسمته برنار: «مجموعة من العلاقات، عالم منظم إلى درجة فائقة».

وبرغم ذلك، فإن ما يوحد مجموعة بودلير الشعرية، حقيقة، هو بالضبط ذلك التقابل بين المتناقضات.

ولا تقتصر العلاقة بين قصيدة النثر وتباين العناصر الموضوعية على هذا التشابه البنيوى فقط. فكما نعرف، هناك كثير من القصائد يتخذ من العمل الأدبى للشاعر موضوعاً له. ومن ثم يمكن أن نضيف علاقة المشاركة إلى علاقة المشابهة فى قصائد مثل: «صلاة اعتراف الفنان»، «الكلب والزجاجة ذات الأريج»، «الزحام»، «المهرج العجوز»، «الفوايات»، «الرغبة فى الرسم»، «فقدان الهالة»، وغيرها.

إذا لم يكن علينا أن نضيف «عمل» التجاوبات الذى أشرنا إليه، تلك التى كانت متشابكة إلى حد كبير فى قصائد نثرية صغيرة كما فى (أزهار الشر).

عبر هذا الملمح الأخير ربما يضرب بودلير مثلاً على افتراض برنار الأول الذى يطابق بين الشعرى والإذعان لمبدأ المشابهة.

لنأخذ مثلاً ثانياً قريباً من بودلير من الناحيتين التاريخية والجمالية وهو (إشراقات) (٣) رامبو. لقد كتبت نصوص (الإشراقات) نثراً غير أن صفتها الشعرية واضحة. وحتى إذا لم يسمها رامبو نفسه «قصائد نثرية»، فسوف يفعل ذلك قراؤه، مما يبرر إدراجها فى مناقشتنا. لنبدأ بملاحظة سلبية، تقول إن مبدأ المشابهة الذى رأيناه حينما تعرضنا لبودلير لا يتحكم فى كتابة رامبو، وكذلك فإن المجاز الرئيسى، وهو الاستعارة لدى بودلير، غائب فعلياً عند رامبو. وحتى حينما توجد التشبيهات فإنها لا تكشف عن أية تشابهات. إنها فى الإجمال مقارنات غير معللة كما فى قصيدة «سهرات» حيث يقول رامبو: «بحر السهرة مثل نهدي إميليا»، لكننا لا نعرف أى شئ عن إميليا ومن ثم لن نعرف أبداً كيف يبدو بحر السهرة هذا. يقول رامبو فى قصيدة «حرب» «إن ذلك بسيط بساطة جملة موسيقية»، لكن الجملة الموسيقية - حينما نعرف - ليست تجسيدا للباسطة. وإلى جانب هذا، فإن النص الذى يقدم هذه المقارنة، والذى يفترض فيه أنه يضاء بها بعيد عن البساطة من جانبه.

فى قصيدة «حيوات» حينما يقول رامبو: «الحكمة مزدرة مثل الهيولى»، نجد متعارضين يتحدثان عبر الأزراء الذى يستدعيانه، ومرة أخرى فى قصيدة «عبرى» نجد هويتين غير معروفتين يتم إحضارهما معاً عبر وساطة ظرف ثالث، حيث يقول رامبو: «الكبرياء الأكثر شفقة من الحسنات المفقودة».

وبعيداً عن تقديم الكون فى رسوخه وفى تأسسه على التناظر الكونى، تلقى هذه المقارنات الضوء على لانماسك العالم الذى تستحضره.

«الصولجان هو عمل الفنان نفسه»، و«الصولجان هو صورة ازدواجيتك المدهشة، ذلك المسيطر العظيم والمبجل» (والنص يهديه الشاعر إلى «ليست») فيقول:

«أبها الخط المستقيم يا خط الأرايسك، أبها القصد والتعبير، صلابه الإرادة وأفعوانية الكلمة، وحدة الهدف وتنوع الوسائل، اندماج العبقرية التقدير الذى لا يتجزأ، من يكون ذلك المحلل الذى تواتيه الشجاعة المقيتة ليجزئك ويفصل بينكم». (ص ٧٣).

ينتمى الصولجان قبل أى شئ إلى النثر والشعر، إلى المادى والروحى، كما لو كان انصهاراً للخط المستقيم والمنحنى، ليصبح رمزاً للمحتوى والشكل فى الفن، والمحتوى والشكل بدورهما يتمددان بشكل نموذجى فى الشعرى والنثرى.

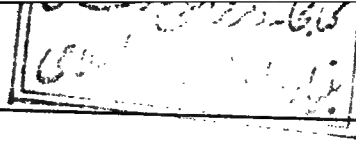
تكمّن هنا وحدة مجموعة قصائد النثر لبودلير، ووحدة مفهوم الشعر التى تقدمها هذه النصوص، وليس هذا المفهوم بغريب، ذلك لأن الشعرى متصور فى اتحاد المتناقض مع النثر، وهو ليس بأكثر من مرادف للحلم، للمثالى، للروحى، بحيث يجد المرء نفسه تحت إغراء أن يقول - دون أى تكرار - مرادف لا «شعر».

وإذا كان علينا أن نصدق بودلير نفسه، فالشعرى هو مقولة عناصر موضوعية مضاف إليها الإيجاز. على النص كى يكون شعرياً، أن يبقى موجزاً وإلا أصبح سردياً أو وصفيّاً، مجرداً أو محدداً.

لقد أدرك بودلير هذه القاعدة الخاصة بإدجار آلان بو على أنها ملمح تكوينى للجنس الأدبى:

«بإمكاننا أن نتوقف أينما شئت، لى حلمى، لك مخطوطتك، للقارئ قراءته، لأننى لن استبقى ذهن القارئ الملول معلقاً بخيط من الإثارة التى تنشأ عن عقدة غير ضرورية وغير متناهية».

هكذا يقول بودلير فى إهداء المجموعة المذكورة، ومن ثم فالقصيدة عنده قصيرة، والشعرى أثيرى، هذا هو كل شئ



هذه الفقرة في قصيدة «بعد الطوفان» التي فيها: «البحر المتدرج في الأعلى كما في النقوش». كما أنني أعتبر الكناية مسؤولة عن تعبيرات مثل: أعشاب الفولاذ في «نصوف»، عيون ثلاثية الألوان في «موكب»، السهول اللاذعة في «حيوات»، «الأرض الجرداء»، والطفولة المتسولة في «حيوات»، والعيون المثلثة بالحجات المقدسة في قصيدة «طفولة».

كما أنني أعتبرها مسؤولة أيضاً عن هذه العبارات مثل:

- يترغم الروانات بشجاعتهم في «مدن»، ومصايح السهرة وسجاداتها تحدث صوت الأمواج في «سهرات»، وكذلك «إنني أتأمل تاريخ الكنوز التي عشرتم عليها» في «حيوات».

ليست (إشراقات) رامبو، إذن، شعرية لأنها منظمة بشكل فائق، بالمعنى الذي يحظى به هذا التعبير في السياق البودليري، أو بسبب سميتها الاستعارية (فالكناية محسوبة على النثر). فضلاً عن هذا، فإن قصائد رامبو لا تنتسب إلى هذين الملمحين.

لقد أوضحت برنار، كما رأينا، الاتجاه الرئيسي الثاني في قصيدة النثر عند رامبو، الذي يتمثل في: اللاتماسك، اللاستمرارية، نفى العالم الواقعي ويمكن أن نقول، باختصار، إن نص رامبو يرفض التمثيل، وهو شعري لهذا السبب، لكن هذا التأكيد يتطلب بعض التوضيح خاصة فيما يتعلق بالخصيصة التمثيلية للنصوص الأدبية.

لقد طرح اتين سوريو Etienne Souriau في كتابه «تجاوب الفنون»^(٤٤) (Correspondance des arts) مشكلة التمثيل في الفن بوضوح تام، وذلك عن طريق جعلها ملمحاً نمطياً فارقاً. ففي الحقيقة هناك - إلى جانب الفنون التمثيلية representative arts فنون أخرى غير تمثيلية، أطلق عليها سوريو «تقديمية Presentative»، وهي ملازمة لوجود السوناتا ووجود الكاتدرائية فيما يتعلق بموضوعهما وكل الصفات المورفولوجية وغيرها التي تساهم في بنيتهما.

إن الباحث الذي يعقد العزم على أن يجد المجازات عند رامبو سوف يجد كنايات لا تخلق عالماً من التجاوبات، وليس من المؤكد أننا نتعامل مع كنايات، حيث إن هذه الكنايات قد تكون موضع جدل تماماً مثل أجزاء الجسم أو خصائص الشيء التي يقع المرء في البداية تحت إغراء تفسيرها بواسطة المجاز المرسل، والتي تنقلب في النهاية لتصبح أجزاء حرفية وخصائص لا يمكن إحالتها إلى أية كلية. والشيء نفسه يمكن أن نقوله عن هذا العالم المشوش المبثور الذي تستدعيه تعبيرات رامبو، والذي يتطلب حرفياً بدائل غير ذات نظام.

وبرغم ذلك، فإن ثمة إغراء عظيماً كي نستشعر ذلك اللجوء إلى الخيال الكناي، حتى إذا لم يكن الهدف النهائي للكناية قد تحقق بشكل موثوق به.

حينما نقرأ في قصيدة «ديمقراطية» رطانتنا تخمد صوت الطبل، فإن عاداتنا اللغوية تقودنا إلى أن نحول العبارة إلى: تمثل اللغة بالنسبة إلى الكلام أداة الصوت الذي يصنعه، ومن جانب آخر فإن كلا من هذين الفعلين [اللغة - الكلام] يستدعي عامله، مما يرسخ لدينا الانطباع بأن استخدام الكنايات التي تتضمن عاملاً (an agent)، فعلاً، أو مكان الفعل يتدخل بشكل ما في غموض فقرة مثل التي نقرأها في قصيدة «متروبوليتان» والتي تحدث عن «رمال مغسولة بسماء نبيذية»، أو تلك الفقرة في قصيدة «نصوف» التي نقول: «تراب القلعة معقر بأقدام كل القتلة وكل المارك».

ترتبط أيضاً إحدى الخصائص الأسلوبية المعروفة لنص رامبو بهذا الانتشار الكناي، فقد يصف الشاعر خداعات بصرية على أنها أشياء واقعية في فقرة مثل هذه على سبيل المثال حيث يقول: «يرز شيء بالقرب من قمة اللوحة ويسقط إذا كان قريباً من القاع»، مما يجعلنا نتساءل: أليست لدينا في هذه الفقرة كناية ابتداء من الصورة حتى الشيء المصور بشكل من أشكال التجاور المتصل وعدم التشابه؟ من ثم، فإننا نجد في الغابة في قصيدة «طفولة»: «ثمة كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد»، وفي قصيدة «مدن» نقراً: «فوق مستوى أعلى القمم بحر مثار بميلاد فينوس الأبدى»، وفي «أمنية تاريخية» نجد «أنهم يلعبون الورق في قاع الغدير». إن الكناية تعلل استحالة

إن مثل هذا الإلحاح على الدال هو بالتأكيد ما يمكن من تمييز الشعر عن الشر (وبهذا يجيب سوريو على السؤال الذى كنت أسأله فى هذه الصفحات) وذلك فى صفحة ١٥٨، ولكن عن طريق كل المظاهر التى تلعب فى الواقع دوراً هامشياً فى العلاقة بالأدب بوصفه كلاً.

(ضوء الشعر عند الداديين، الابتداع اللغوى عند المستقبلين، الشعر الحرفى والشعر الجسم).

ويرجع ذلك - تبعاً لسوريو - إلى الفقر الموسيقى فى أصوات اللغة إذا قارناه بالموسيقى فى حد ذاتها، وربما يضيف المرء، الفقر البصرى للحروف مقارنة بمجموعة الوسائل الصالحة للرسم.

يبدو ذلك التقسيم صائباً تماماً، حتى إن المرء يأسف لأن ثنائية التمثيل / التقديم representation/ presentation، عند تطبيقها على الحقل الأدبى تثمر مثل تلك النتائج المحدودة.

غير أن المرء قد يتساءل عما إذا كان تفسير هذه الثنائية يتلاءم حقاً مع حقل الأدب؟ وعما إذا لم يكن يستقيم بشكل أفضل مع ما هو فقط مادة خام للأدب أعنى اللغة؟.

لقد كتب سوريو نفسه:

«إن الأدب... يستعير مجموع علاماته الكلية من نظام قد شيد بالكامل منفصلاً عنه وهو اللغة، (ص ١٥٤).

إن «الشكل الأولى» للأدب ليس هو الأصوات وإنما الكلمات والعبارات، وهذه بدورها لها دوال ومدلولات. ومن ثم فإن الأدب التقديمى presentative لن يكون فقط هو ما تتوقف فيه الدوال عن كونها شفافة ومتعدية transitive لكن الأهم من ذلك هو الأدب نفسه كميّاً وكيفيّاً، الذى سيتوقف فيه المدلول عن كونه شفافاً ومتعدياً.

سيكون مشار البحث، من ثم، ذلك الربط الآلى الذى

فى الفنون التمثيلية يوجد نوع من الثنائية الأنطولوجية ontological doubling بمعنى تعدد الموضوعات المتلازمة، فمن ناحية هناك العمل الفنى، ومن ناحية أخرى هناك الأشياء التى يمثلها هذا العمل. وهو ما يميز الفنون التمثيلية، فالعمل الفنى والشئ يجتمعان عند نقطة واحدة فى الفنون التمثيلية، وبذلك يعطى العمل الفنى الممثل مبرراً - إذا جاز التعبير - لنفسه جنباً إلى جنب لما هو خارجه (على الأقل لما هو خارج جسده وخلف ظواهره برغم أنه لا يزال منبثقاً من نفسه ومدعماً بنفسه)، بمعنى أنه يعطى تبريراً لعالم من الموجودات والأشياء التى لا يمكن أن تختلط معه.

نتيجة لذلك، يأتى تقسيم رئيسى للفنون إلى مجموعتين مميزتين؛ مجموعة الفنون التى فيها عالم العمل الفنى يفترض موجودات تتميز أنطولوجياً عن العمل الفنى نفسه، ومجموعة الفنون التى يكون فيها الهدف الموجه ob- ject - oriented إلى تفسير المادة يقوم بتفسير العمل الفنى دون افتراض أى شئ آخر إلا ذاته (ص ٩٠).

وحينما يتجه سوريو إلى الحقل الأدبى، على أية حال، فإنه سيضطر إلى ملاحظة عدم تناسق فى لوحته الخاصة بـ «التجاوبات الفنية»، فلا يوجد فى الواقع أدب غير تمثيلى presentative أو من الدرجة الأولى، فالشكل الأول للأدب سوف يكون نوعاً من الـ «الأرايسك» للصوامت والمتحركات، وتناسقها اللحنى Melody، وبشكل أكثر توسعاً فإن الملمح العام للجملة سيكون هو الدورة، وتعاقب الدورات... وهكذا» (ص ١٥٤).

إن هذا:

«الحيز الأولى الضيق» (الذى سوف يحصر الفن نظرياً على وجه التقريب فى مجموعة من المقاطع الموسيقية دون أى قصد دلالى ومن ثم دون أى استحضار تمثيلى) هو فعلياً محض هراء، إلا فى حالة علم العروض الخالص الذى لا يوجد بوصفه فناً مستقلاً إنه فقط مضمن فى الشعر على أنه شكل أولى لفن هو فعلياً من

نعرف «ما نجعل»، وبالطريقة نفسها فإننا لن نعرف مطلقاً أى شئ عن الولدين الوفيين - «البيت الموسيقى» أو العجوز الوحيد الهادئ الجميل المذكور فى «عبارات» أو تلك الشخصيات الأخرى فى «الإشراقات»، فهى كائنات تظهر وتختفى مثل أجسام سماوية فى منتصف الليل المظلم فى وميض الإشراقات.

وتؤدى اللااستمرارية إلى التأثير نفسه، فكل كلمة يمكن أن تستحضر تمثيلاً، ولكن حينما تؤخذ الكلمات معاً لا تصنع كلاً، ومن ثم، فإننا نقاد إلى تدبر أمر الكلمات من حيث هى كلمات، كما نرى فى قصيدة «جنية»، حين يقول رامبو:

«فى سبيل طفولة هيلين ارتفعت الفراء والظلال
وجوف الفقراء وأساطير السماء».

ويطرح التعدد الشديد للموضوعات مشكلة، فكل موضوع يساهم فى جعل ما قبله يبدو غير حقيقى. ويمكن أن يقال الشئ نفسه عن الإكتمالات [الظرفية - الشرطية] المقامية فى الجملة المقتبسة عن قصيدة «متروبوليتان» (التي تمت الإشارة إليها سابقاً والتي يضعها رامبو بين قوسين قائلاً: «لا وجود لها») أو المقتبسة عن جملة أخرى من النص نفسه حيث نجد هناك:

«طرقاً تحدها حوائط وأسبيجة حديدية»، «زهور
مرعبة» و«حانات لم تعد تفتح أبوابها أبداً»، وهناك
أميرات، وإذا لم يؤثر فيك ذلك كله، فثم ما
يتصل بدراسة الكواكب - السماء.

ربما يكون هذا هو السبب فى أن المرء يشعر دائماً
بإغراء تقليب الكلمات على مختلف الوجوه الممكنة فى
نصوص رامبو، محاولاً إيجاد بعض التماسك فيها.

وهناك تقنية أخرى تجعل التمثيل ليس فقط مشكوكاً
فيه بل مستحيلًا حقاً، وهى تظهر فى حالة وجود جمل
متناقضة ومتعارضة، وذلك بسبب تغيير هيكل اللفظ
Framework of enunciation حيث (أنا) و(أنت) (المفرد -

قصد اللجوء إلى التمثيل)، من أجل اكتشاف ما إذا كان
هناك شكل للكتابة يتضمن دلالة وليس تمثيلاً.

ويتضح أدب التقديم Literature of presentation
فى «إشراقات» رامبو؛ حيث يكمن «الشعر» الخاص بها فى
سمتها التقديمية presentative character وكثيرة تلك
الوسائل التى اعتاد بها رامبو تحطيم هذا الوهم التمثيلى. فهى
تمتد من التعليق بما فوق اللغوى الواضح Explicit meta-
linguistic commentary كما فى الجملة الشهيرة من
قصيدة «البربرى» التى تقول:

«رأيت اللحم النازف على حرير البحار والزهور
الشمالية،
(لا وجود لها) (الإشراقات).

إلى تلك الجمل غير النحوية بشكل واضح، التى لن
يعرف معناها مطلقاً، كذلك التى يختتم بها قصيدة
«متروبوليتان»:

«فى الصباح حين ولأياها، تجادلت خلال لمعانات
الثلج، الشفاء الخضمر، المرايا، الأعلام السوداء
والأشعة الزرقاء، والمطور الأرجوانية لشمس
القطبين - قوتك».

وبين هذين الحدين المتطرفين، سلسلة من التقنيات
التي تجعل التمثيل مشارك، بل مستحيلًا فعلياً. ومن ثم،
فإن الجمل الغامضة التى تملأ معظم قصائد (الإشراقات) لا
تعوق التمثيل كله، ولكنها تجعله غامضاً إلى حد بالغ.

حينما يقول رامبو فى نهاية قصيدة «بعد الطوفان»:

«والملكة الساحرة التى تؤجج جمرتها فى جرة
الفخار، لا تريد مطلقاً أن تروى لنا ما تعرفه
ونجعله».

فنحن أمام ملمح فيزيقى يمثل تهديداً بواسطة شخصية
أنثوية، غير أننا لا نعرف شيئاً، أيما ما كان، عن هذه الشخصية
أو عن علاقتها بما سبق (الطوفانات)، وبالطبع فنحن لا

إذا كان التمثيل في هذه النصوص يفضل كثيراً فإنه ينجح كثيراً أيضاً. فضلاً عن هذا، فإن السمات الفعلية نفسها التي تساهم في هذا الفشل يمكن أن توجد خارج الأدب وخارج الشعر خاصة، كما يحدث في النصوص المجردة والعامة على وجه الخصوص.

ومن حسن الحظ أن رد فعل هذين الاعتراضين واحد، فالتمارض بين التقديم Presentation والتمثيل Repre-sentation من خلال اللغة، لا يقع بين نوعين من الكلام، وإنما بين مقولتين. فاللغة قد تكون شفافة أو غامضة، متعددة، أو لازمة، لكن هذين المحورين محوران متطرفان، ودائماً ما يكون الكلام الواقعي متمركزاً Located - إذا جاز التعبير - في مكان ما بينهما؛ حيث يكون الكلام الواقعي هو أقرب إلى أو أبعد من واحد من هذين الحدين.

في الوقت نفسه، فإن هذه المقولة - مقولة رفض التمثيل - لاتنزع عن غيرها، بل إن اتخاذها مع مقولات أخرى هو ما يجعل من رفض التمثيل منبعاً للشعرية في (الإشراقات). وعلى سبيل المثال، فإن النص الفلسفي الذي لا يقوم بعملية تمثيل يحافظ على التماسك في أقصى معانيه.

هذا الطابع التقديمي لنصوص رامبو هو ما يجعلها - حقيقة - شعرية، وربما يمكننا أن نمثل ذلك النظام النمطي typological system الذي ينطبق في نفس قراء رامبو، مهما كان غير مقصود، بما يلي:

نظم	نثر
الشعر	قصيدة النثر
التقديم	التمثيل
الملحمة، السرد الوصف المنظم	المتخيل (Fiction) الرواية، الحكاية.

المألوف)، (نحن) و(أنتم) (الجمع - الرسمى)، نادراً ما يتم الاحتفاظ بها من نص إلى آخر. نجد هذا على سبيل المثال في تصائد: «بعد الطوفان»، «حيوات»، «متروبوليتان»، «صبيحة نشوة»، «فجر». ويشير هذا سؤالاً: هل وجود الجمال سطحي أم داخلي بالنسبة إلى الذات؛ تلك التي تقول في قصيدة «كائن جميل»: «إن عظامنا تكتسى جسداً عاشقاً جديداً».

ذلك التمثيل المشكوك فيه، أو المستحيل، نجده أيضاً في ميل رامبو إلى وصف خصائص أو أجزاء من الشيء دون حتى تسمية الأشياء نفسها، إلى ذلك المدى الذي يجعل المرء لا يستطيع أن يكشف عما يتكلم عنه الشاعر. ويسرى هذا ليس فقط على نصوص مثل (هاء، H)، ذلك النص الذي يبدو كأنه لغز حقيقي. بل أيضاً على نصوص أخرى لا تخصي، ويشهد بذلك التردد الذي يغالب الناقد أمام هذه النصوص. إنه ذلك الاهتمام بالخصائص على حساب الأشياء التي تشخص هذه الخصائص، مما يعطينا انطباعاً بأن رامبو يفضل دائماً المصطلح العام على الكلمة المحددة، مضافاً مسحة قوية من التجريد على نفسه. هذا الملح يتضح تماماً في حديث رامبو، عن: المترف الليلي للـ «المشردان»، أو: الشرف غير المؤلف لـ «العبارات»، أو: الأريحيات العامة وثورات الحب لـ «الحكاية»، «حشائش الصيف» و«العيب الخطير للتفاني» وهزيمتي وهذا اليأس الحقيق لـ «عبارات»، والتوهجات الشمسية والتأثير البارد لـ «جنية»، الأحوال الاقتصادية والسحر البورجوازي لـ «أمية تاريخية».

إن رامبو مولع أيضاً بالمحددات الكلية universal quantities كما لو كان مشرعاً. نراه يقول في «سهرات»: «أناس بكل الشخصيات الممكنة بين كل المظاهر الممكنة»، وفي «حرب»: «كل سماتهم انعكست في وجهي».

وبرغم هذا، فإن هناك ججتين يمكن استدعاؤهما ضد هذا التحليل المتعلق بفشل التمثيلية في (إشراقات) رامبو:

الأولى: إنه ليس صحيحاً أن كل نصوص (الإشراقات)

إن التعارض بين التقديم/ التمثيل، تعارض عالمي وطبيعي (وهو متضمن في اللغة) غير أن مطابقة «الشعر» مع الاستخدام التقديمي للغة بعد حقيقة محدودة تاريخياً ومقررة ثقافياً. وبناء على هذه الحقيقة، يمكن أن يلقى بـ «بودلير» خارج الشعر.

ويبقى التساؤل (الذي لا يمنع من دراسة الاستجابة التي تنجم عن هذا العمل التمهيدى) عن وجود صلة بين الأسباب المختلفة التي من أجلها عُدَّ النص في الماضي (شعرياً).

لقد كان هدفنا المحدود في هذه الصفحات هو إظهار أن هذه الصلة لا تكمن حيث يفترض أن تكمن، وتقديم صيغة أكثر دقة لبعض أسباب ذلك.

وهذا يعيدنا إلى هدفنا الأساسى، حيث يمكن القول إن اللازمية التي تؤلف جوهر الشعرية عند سوزان برنار هي فقط نتيجة عرضية لرفض التمثيل عند رامبو ولنظام التجاوبات عند بودلير. وعلى هذا، فإن مساواة أى منهما بالآخر يمثل نوعاً من تدمير الحقائق. حتى إذا كانت نصوص الشعارين لا تفصل بينهما سوى بضعة أعوام ومكتوبة باللغة نفسها وفي المناخ الذهني نفسه لما قبل الرمزية، فإن هذه النصوص مؤهلة (بنفسها أو بواسطة معاصريها) بوصفها نصوصاً شعرية لهذه الأسباب المختلفة والمستقلة، (ألا ينبغى، إذن، أن ندعن لليرهان؟).

لا يوجد «الشعر» بوجه عام، وإنما توجد تصورات متغيرة للشعر، وسوف تستمر هذه التصورات في الوجود؛ ليس فقط من فترة إلى أخرى أو من بلد إلى آخر بل أيضاً من نص إلى آخر.

الهوامش:

وقد استماتت الترجمة بترجمة خليل الخورى لإشراقات رامبو عن الفرنسية مع بعض التغيرات الطفيفة على ما ورد في كتابه رامبو حياته وشعره، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧٨، ط (١).

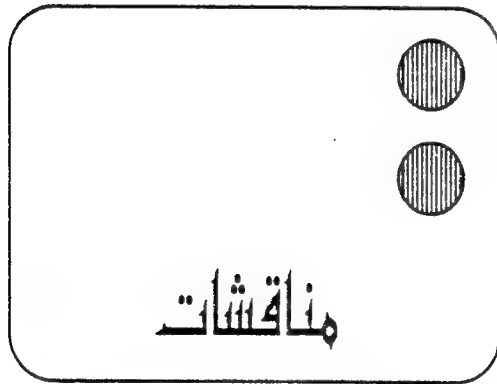
Étienne Souriau, *Correspondence des arts: éléments d' es-* (٤) *thétique.comprée*, 2nd ed.(Paris: flammation, 1969)

Suzan Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours* (Paris: Nizet, 1959).

Charles Baudelaire, *Paris spleen*, 1869, Louise Varèse (٢) (New York: New Directions (James Laughlin, 1970) ix.

Arthur Rimbaud, *illuminations and other prose poems*, (٣) trans. Louise Varèse, rev. ed. (New York: New Directions (James Laughlin, 1957).





إعادة بناء الشعر العربي الحديث

إعادة بناء الشعر العربي الحديث : قراءة نقدية فى الأسئلة والإجابات

وفت سلام *

السكونية المهيمنة ، أو تطرح السؤال الغائب ، أو نعيد التشكك فى الأجوبة المتحجرة . أعمال نادرة إلى حد مفرغ يشبه الفضيحة أو يقارب الكارثة ، بلا انتباه من أحد . فالانتباه مكرس أساساً للعابر ، الومى ، الذائق ، الصغير .

نعم ، هى الوحدة العامة للزمن العربى الراهن - منذ السبعينيات - التى تنداعى خلالها الأبنية التى بدت - ذات يوم - مينة وراسخة ، فلا يكون للثقافى - بالذات - حق الانفلات . وذلك - بالتحديد - ما يمنح تلك الأعمال النادرة قيمة قصوى إضافية ، فى تضادها مع الاتجاه العام للزمن العربى الراهن ، بوصفها أعمال بناء وإعادة بناء فى زمن منذور للانقراض ، وأعمال تأسيس فى مناخ محكوم بالهدم ، وأعمال ترد الاعتبار للعقل والعلم والجهد الإنسانى فى زمن يقوم على إهدارها جميعاً .

أحدث هذه الأعمال النادرة كتاب (الشعر العربى الحديث : بنياته وإدالاتها) للشاعر والكاتب المغربى « محمد بنيس » . ليس كتاباً مفرداً ، بل مشروعاً فادحاً فى أربعة أجزاء لإعادة بناء الشعر العربى الحديث ، منذ البارودى حتى محمود درويش ، بحلقاته الوسطى الأساسية ، وآفاقه التالية

عشرات - هل نقول مئات - من الكتب العربية . فى النقد الأدب ، تصدر سنوياً ، من المحيط إلى الخليج ، لترجم رفوف المكتبات وقوائم الإحصاء البيبليوجرافى . دون أن تضيف - فى غالبيتها الساحقة - معرفة جديدة ، أو سؤالاً جديداً ؛ أو تدفع على إعادة النظر ، أو التساؤل ، أو نهز الراسخ المتكلس من الأفكار والرؤى والتصورات .

فبالغالبية الساحقة من هذه الأعمال محكومة - فى أفضل ثاذجها - بإعادة إنتاج السابق . بتكراره - إلى حد ابتذاله - بلا إضافة ؛ محكومة بالانطباعية . والصحفية . والاستهلاكية . حشود من أوراق تقذف بها المطابع العربية كل يوم . لا تراكم غير سواد على الصفحات البيضاء .

يفلت من هذا السواد الغالب أعمال فردية نادرة ، كل بضع سنوات ، تفتح ثغرة مضيئة فى الأفق الموحد . أو تشرخ

محمد بنيس : الشعر العربى الحديث ، بنياته وإدالاتها ، أربعة أجزاء ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٩ - ١٩٩١ .

يعد اليوم ممكنا ؛ بل يتوجه صوب تحديد « التيارات » التي تؤسس « الشعر العربي » ، خلال زمن البحث . هل هي التيارات المدرسية ، السائدة ، أم المهمشة ، المقموعة ، أم هما معاً في وحدتها الجدلية ؟ أم ماذا ؟

تطرح المقدمة السؤال ، بتفكيكه إلى عناصره الأولى المطلقة ، ومساءلتها ، في ذاتها ، بوصفها مفاهيم مجردة : « الشعر » ، « العروبة » ، « الحديث » . وهو المنطق الذي يقضى إلى تصعيد الثانوى ومنحه قيمة ليست له ، أو إقحام المجرّد ، المطلق ، العام في موضع المتعين ، المحدّد الخاص ، بفعل إسقاط العلاقات والتفاعلات البينية بين عناصر المصطلح الواحد .

« هناك أولاً مسألة تحديد وتعريف « الشعر » في تعبير « الشعر العربي الحديث » ذلك ما يطرحه منطق المقدمة ، ويقضى إلى نتيجته الحتمية بالسؤال عن الكيفية : « كيف يمكن ذلك ؟ أبوضّع معيار لما هو شعر أم لما هو ليس شعراً ؟ » . وهو سؤال تجاوزته - كثيراً - ثقافتنا النقدية المعاصرة ، فألغت - بالتالى - أهمية استعادته في بحث جاد . ولا تخرج إجابة المقدمة عما يطرحه الرعى النقدى العربى الراهن .

وعلى نحو مقارب ، تفضى مساءلة « العربى » إلى تصعيد إشكاليات شعر العاميات العربية ، وإبداعات الشعراء العرب المكتوبة بلغات أجنبية . إشكالياتان فادحتان ، تُثبتها المقدمة بوصفها عنصري خلل في مفهوم « العروبة » الذى يؤسس للدراسات الأخرى التى سعت - من قبل - لبناء موضوع « الشعر العربى » ، باعتباره مفهوماً مسكوناً بميتافيزيقا « الوحدة والتجانس » التى تشطب على التعدد والاختلاف . ولا يتم توظيف اكتشاف الإشكاليات عبر المشروع ، فلا يكون لها غير الإثبات ، فعبورهما إلى « الحديث » - العنصر الثالث فى المصطلح - ليتبدى حضورهما محانياً . يطرح أسئلته الشائكة على القادمين .

أما مساءلة « الحديث » ، فتتحقق عبر مناهة نظرية مكثفة ، فى أصول الكلمة ودلالاتها اللغوية والنظرية المختلفة ، أوريباً وعربياً ، وصولاً إلى تقرير فعلى لتحديث الشعر العربى : تحديث بعيد فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ، فى العصر

ولتوقيت صدور أجزاء المشروع دلالة أساسية . فما بين عام صدور الجزء الأول وعام صدور الجزء الرابع والأخير ، وقع الغزو العراقى للكويت ، ونشبت حرب الخليج ، ليكتسب المشروع قيمة التضاد البدئى مع الواقع العربى الشامل ، والرفض له ، بلا إنشائية .

ينطلق المشروع - ابتداءً - من « العربى » فى زمن « القطرى » ، ومن « التاريخى » فى زمن الجزئى العابر ، ومن « العقل » فى زمن « العشى » . وينطلق - انتهاءً - صوب « كلية » البناء الثقافى العربى ، ووحدته الموضوعية ، واضطراد حلقاته الأساسية ، تاريخياً ، وشموليتها . ينطلق - إذن - من الجوهرى المتحقق صوب الجوهرى القادم .

ولعل هذه الوضعية الخاصة بمشروع بنيس هى التى فرضت - بالمقابل - ضرورة نفيه عن الحضور « الإعلامى » والاحتفاء الدعائى ، بما يشبه مؤامرة صمت مربية ، تليق بالأعمال المضادة للسائد . وهى - أيضاً - التى أبعدته عن أقلام النقد « العابر » الاستهلاكى ، الذى تكتظ به الدوريات العربية . وهى - أخيراً - التى تمنحه قيمة المعلم الإشارى البارز فى ساحة النقد الأدبى العربية ، فاصلاً ومضياً .

أولاً : بحثاً عن المصطلح

(١)

لقراءة مائة عام من الشعر ، وإعادة البناء ، إشكاليات تأسيسية ، وخاصة إذا ما كان الهدف طرح الأسئلة الصعبة ، الغائبة ، المسكوت عنها . القبض على هذه الإشكاليات خطوة أولى ، تقطع - ربما - نصف المسافة ، وكيفية المعالجة ، والتحليل ، والمساءلة ، خطوة أخرى ، تكمل - ربما - المسافة . وبين الخطوة الأولى والأخرى : أسئلة والتفانات .

فأى « شعر عربى » ؟ وأى « حديث » ؟

سؤال أول مزدوج تحيب عنه المقدمة النظرية للمشروع ، التى تحتل فاتحة الجزء الأول ، ضمن أسئلتها العديدة المطروحة ، والمراوغة ، لا يتوجه السؤال محبب تحديد ماهية « الشعر » ، ولا يبحث عنها ؛ ذلك التوجه الذى يفترضه « بنيس » ، فيعارضه بأن « التحديد الراسخ والمطمئن للشعر لم

فما الذى يبقى فى « التقليدية » من حداثة ترشحها للانضواء تحت مصطلح « الشعر العربى الحديث » ؟ ما الذى يجمعها بـ « الرومانسية » و « الشعر المعاصر » ضمن مصطلح واحد ؟ يقرر بنيس : « هذه الرؤية إلى الزمن سيكون تأويل الرومانسية العربية والشعر المعاصر متعارضاً مع التقليدية ، لأنه ينطلق من المستقبل لا من الماضى فى تحديد اتجاه التقدم ، كما ينطلق من المجهول لا من المعلوم ، من المفاجىء لا من المألوف . تأويلان متعارضان لهما نتائجهما البعيدة . وأسبق النتائج ما يتعلق بتأويل المفاهيم الأخرى المتفاعلة مع مفهوم التقدم » ، كمفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (١٦٢/٤) .

وتؤكد - بالتالى - مشروعية التساؤل حول حداثة « التقليدية » ، ومدى المشروعية النظرية فى وضعها ضمن سياق واحد مع نقيضها : الرومانسية والشعر المعاصر .

نعرف أن جميع الدراسات السالفة تعتمد - تقليدياً - هذا النظر « الخطئى » لـ « الشعر العربى الحديث » ، بحكم نهجها المدرسى ، النقلى ، بما يشكل معه التيار السائد فى النظر النقدى الشعرى . ولكن ، ما قيمة « إعادة البناء » المسكونة بإعادة النظر والأسئلة الفاضحة للاتساق الظاهرى للسائد ، إذا ما تحولت إلى « استعادة » البناء نفسه ؟ .

(٢)

وللمصطلح وقفة أخرى مع « الرومانسية » .
ففى تحديده لتسمية « الفعل الشعرى التقليدى » يقرر بنيس أنه « لم يستند تعريف هذا (الفعل) لشعرية عربية . . بسبب غلبة النموذج الغربى فى العصر الحديث . ولذلك فإن التعريف ، ومن ثم التسمية ، استقى من الغرب أدواته فى التصنيف والتأريخ ، ساكتاً عن نقد التصورات والأدوات داخل سياقها . . وطبيعة اللغة الواصفة التى تم اقترانها من سياق الثقافة الغربية ، والشعرية الغربية أساساً ، لا تملك ، بالضرورة ، قدرتها على الضبط الذاتى فى سياق الشعر العربى التقليدى . إن التمرکز حول الذات الغربية ، من قبل المستشرقين أو بعض النقاد العرب ، هو ما أعطى الآخر ، الغرب ، شرعية تسمية هذا الشيء . والآخر بهذا المعنى هو

العباسى ، وتحديث قريب منذ بدايات القرن التاسع عشر (أم - الأدق ، وفق وجهة النظر هذه - نهاياته ؟) مع محمود سامى البارودى .

تُعرف المقدمة الشعر العربى الحديث « بالبذرة النظرية لا بصفته الزمنية » . و « المنطلق النظرى للشعر العربى الحديث هو ميتافيزيقا التقدم » ، « سواء بالعودة إلى الماضى لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخفى للماضى كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر . وهو بذلك معاً ، بوصفه كلاً ، بالتصور الأوربى للحداثة وموشوم بها » .

ولكننا نعرف أن « العودة إلى الماضى » و « التوجه نحو المستقبل المتخفى للماضى » إعلان متناقضان ، حركتان فى اتجاهين متعارضين حدياً ، كل منهما نفى للآخر لا تخفف من وطأته صياغة لغوية مجردة ، باختصارهما فى صورة « تجاوز زمنى ونقدى » ، مع الغاء - أو إسقاط - ماهية هذا التجاوز وطبيعته وتوجيهه .

ونعرف أيضاً - من خلال المقدمة ذاتها - أن « التصور الأوربى للحداثة » ، الذى « يعمى » المنطلق النظرى للشعر العربى الحديث ، مرهون بالتقدم إلى المستقبل لا إلى الماضى ، إلى المجهول لا المعلوم . وذلك - بالتحديد - ما تنقضه القصيدة التقليدية العربية ، وأواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، بما هى عودة إلى الماضى (أم يصح القول بتقدم « إلى الوراء » ؟) ، واستعادة للمعلوم ؛ أى بما هى نقض للمنطلق النظرى للحداثة .

فالقصيدة التقليدية هى مأزق « النظرى » فى الحداثة ، ابتداء من التعارض بين « التقليد » و « الحداثة » اصطلاحياً ومفهوماً ، إلى تحقيقها النصى . وهو ما سيتم التأكيد عليه فى الجزء الرابع من المشروع - « مساءلة الحداثة » - من واقع أن « التقليدية خضعت لتجميد الزمن فى نموذج موحد ، به يشبه كل من يريد التقدم وإليه يؤول . ولذلك فهى تلغى التاريخ الشعرى وتعدده ، كما تلغى الحاضر واختلافه ، ولا تكون استعارة مفهوم التقدم من الثقافة الأوربية سوى إنعاش مقاومة التقليد لكل تجديد . . » (١٦١/٤) *

* الرقم الأول للجزء ، والثانى للصفحة ، وهو ما سنعتمده فيما يلى من إحالات .

الأدب الذى يختار الاسم ، بل إنه المتعالى الذى لا يقبل بالمعصية و/أو البطلان » (٧٤/١ - ٧٦) .

فـ « المعصية و/أو البطلان » : منطلق الوصول إلى تحديد تسمية الفعل الشعرى التقليدى ، خارج ما تم اقتراضه من اللغة الواصفة الغربية (كلاسيكية ، وكلاسيكية جديدة ، ونهضة ، ويعث ، وإحياء ، وانبعث) ، باعتبارها تسميات « مبتورة السياق عند تطبيقها على التقليدية » .

ولهذا المنطلق - الذى يفضى إلى اختيار « التقليدية » تسمية لهذا الفعل الشعرى - جذوره واتساقه مع بنية النظر الكلية للمشروع القائم على المسألة ، ومعارضة السائد ، وإعادة النظر . هو - إذن ، بمعنى آخر - منطلق مؤسس على رفض إسقاط المصطلح الغربى ، ذى السياق التاريخى المعرفى الخاص ، على الفعل الشعرى العربى ذى السياق المغاير ، تاريخياً ومعرفياً ، فى هذه المرحلة أو تلك من مراحل الشعرية العربية . يؤكد ذلك ما يورده « بنيس » - فى موضع آخر - على سبيل انتقاد أحد النقاد على ذكره « الشعر الغنائى » فى تحليله ، « غير منضبط للسياق التاريخى المعرفى الذى ظهر فيه هذا المصطلح ، فظل ، نتيجة ذلك ، غريباً ضمن مجمل التحليل » (٢٢/٤) .

وذلك - تحديداً - ما وقع فيه « بنيس » عند اختياره لمصطلح « الرومانسية » ، بوعى أن التسمية فى هذه الحالة ، غريبة ، وقد تم نقلها إلى العربية عن طريق « التطويع » فى غالب الدراسات التى تناولت الموضوع ، ونادراً ما نعثر على نوع من « التوالد من الداخل » . . والفرق بين المفهومين فى الترجمة يبلغ مكان القراءة ، مكان الغرب فى تسمية « التطويع » ، ومكان الشرق العربى فى نماذج « التوالد من الداخل » . فالموقف نظرى قبل أن يكون تقنياً » (٢٩/٢) .

وعى فادح بوضعية مصطلح « الرومانسية » بما هو - أولاً - غريب ، يحدد - ثانياً - « مكان القراءة » و - بالتالى - طبيعتها ، وكلاهما يتسبان إلى الغرب . وثمة - أخيراً - فداحة الوعى - بأن الموقف من المصطلح ليس تقنياً ؛ بل هو موقف نظرى .

لاتكمن الفداحة فى الوعى بذاته ، بل فى التناقض بين المواقف النظرية لهذا الوعى من مصطلحى « التقليدية » و « الرومانسية » بين القبول - فى « الرومانسية » - بالمبدأ النظرى المرفوض فى « التقليدية » ، والرفض - فى « التقليدية » - للمحددات الغربية للمصطلح ، التى يتم القبول بها فى « الرومانسية » .

منطلقات منهجية نظرية متعارضة فى تأسيس المصطلحات الرئيسية ، وتفاوت واضح بين قبول « نقدى » لمصطلح « التقليدية » ، وقبول « حيادى سلبى » لمصطلح « الرومانسية » ، بلا مساءلة نقدية .

(٣)

وعلى نحو مشابه ، يثير مصطلح « الشعر المعاصر » - عنوان الجزء الثالث - أسئلته الواخزة . أية « معاصرة » ؟ وهل ثمة معيار ومحددات ؟ .

يقوم « بنيس » - فى مقدمة الجزء الثالث - بعملية رصد تاريخى للمصطلحات الدالة على الشعر العربى ، فيما بعد الحرب العالمية الثانية . وينتهى إلى حضور ثلاثة مصطلحات أساسية : « الشعر الحر » و « الشعر المعاصر » ثم « الكتابة الجديدة » . ولكنه سرعان ما يحول هذه المصطلحات الدالة على ثلاث نظرات ، فى شعر مرحلة عربية ، إلى ثلاثة مستويات فى « الممارسة النصية » ذاتها ، لتحول اختلافات منظرى النقد إلى اختلافات فى المتن الشعرى . وخلال صفحة - أو صفحتين - نصبح بإزاء ثلاثة متون شعرية : الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة ، لا ثلاثة مصطلحات لمتن شعرى واحد ، وإن يكن متعدد الأبعاد .

ومن بعد ، يتم اختصار المتن والمصطلحات إلى « الشعر المعاصر » ، الذى يُعَيَّن التجربة كلها ، برغم الوعى بغربة المصطلح (ذلك المبدأ الذى سبق رفضه مع « التقليدية » ، والقبول به مع « الرومانسية ») ، والإشارة إلى أن المصطلح لا يتوافق إلا مع مستوى متوسط من التجربة الشعرية العربية ، ما بعد الحرب العالمية الثانية (٢٠/٣) .

إلى الرصد ، بل التبشير ؛ إلى الجمعى ، بل الفردى . ولربما لو توفر لثالث المصطلحات - « الشعر الحر » - التعميق التنظيرى والتأسيس المنهجي ، لكان أقربها إلى التعبير عن التجربة الشعرية الخاصة في تلك المرحلة ، وبقي لـ « الحدائث الشعرية » أسئلة أخرى قادمة .

ثانياً : بحثاً عن الشعراء

كيف يمكن الدخول إلى الشعر العربي الحديث؟ من خلال أي أبوابه؟ .

يقسم « بنيس » « الشعر العربي الحديث » إلى ثلاثة متون ، ويختار عينة من شعراء كل متن شعري ، تمثل أبرز وأهم خصائصه . عينة موحدة العدد (أربعة شعراء) من كل متن : ثلاثة يمثلون ما يعتبره « المركز » ، والرابع يمثل ما يعتبره « المحيط » الذى ينتج القصيدة « الصدى » لقصيدة المركز الشعرى (الشام والعراق ومصر) .

وهكذا ندخل - من جديد - غابة الأسئلة .

(١)

لماذا ينحصر عدد شعراء كل عينة ، من العينات الثلاث ، في أربعة ؟ هل للرقم دلالة ما أومعنى خاص ؟ هل ثمة ضرورة لتثبيت الرقم ، رغم اختلاف العينات ؟ وهل أسفرت النتائج عن صحة هذا الاختيار ؟ حفة من الأسئلة الأولى التى تحتاج إلى استقصاء عينى .

لا يقدم « بنيس » أى تفسير ، أو إيضاح ، لذلك الرقم المطلق المحدد لعينة شعراء كل متن . أما اختيار شعراء العينة الممثلة لكل متن ، فمحكوم به - « إمكانية وكشافة استيعاب البنية العامة لكل متن من المتون ، والتعامل مع نماذج شعرية ذات سلطة نصية . . » (٣٤/١) . « الأساس فى الاختيار هو شمولية قوانين البنية النصية وممكنها ، ومستويات الفعل الشعرى والأسئلة النظرية والمعرفية التى تطرحها نتائج كل شاعر من هؤلاء الشعراء » (٣٥/١) . ذلك هو المعيار المطروح لتحديد الاختيار .

ولكنه - وقبل فض الاختلاط بين المصطلحات والمتون الثلاثة - يطرح مصطلح « الحدائث الشعرية » داخل السياق نفسه ، دون تأطير نظرى ، باعتبارها توصيفاً لماهية المتون الثلاثة ، بحيث تبدى هذه المتون كأنها « تحقيق » لهذه الحدائث (٢٢/٣) . ولكننا نكتشف أن « الحدائث الشعرية » تستوعب - مفهوماً - المتن التقليدى إلى جانب هذه المتون (٢١/٣) ، ليكيف المصطلح عن أداء دوره الوظيفى المعرفى فى التأطير المنهجي .

متاهة من التضاربات الاصطلاحية والمفهومية مؤسسة - أولاً - على اعتبار تعدد المصطلحات دالاً على تعدد المتون الشعرية ، برغم ما يكشفه الرصد التاريخي - المثبت فى السياق - من توجه المصطلحات المتعددة إلى وصف متن شعري واحد عام ، له أبعاده الداخلية ومستوياته المتفاوتة . وهى مؤسسة - ثانياً - على منح المصطلحات الثلاثة الأولى قima معرفية متساوية ، عامة ، فيما يتعلق بالشعر العربى منذ أواخر الأربعينيات . ولكن مزيداً من التدقيق سيكشف أن مصطلح « الشعر المعاصر » ينطوى على فضفاضيته التى تتأبى على الابتداء بأواخر الأربعينيات ، بل تنفتح - بالضرورة - على السابق ؛ حيث « المعاصرة الشعرية » لا تتطابق - بالحثم - مع « الآنية الزمنية » ، بقدر ما تطرح التفاوت بينهما . وقد تجاهل التحليل - كلية - تحديد معنى « المعاصرة الشعرية » ، مكتفياً برصد مسيرة المصطلح التاريخية عبر النقاد السابقين ، من خارج ، ليرشح سياق استخدام المصطلح بالمعنى « الزمنى » . وسيكشف المزيد من التدقيق أن مصطلح « الكتابة الجديدة » المستمد من « أدونيس » يقصر عن إمكانية تعميمه على الخارطة الشعرية العربية ، فى تلك المرحلة ، بما هو مصطلح ذو طبيعة ذاتية ، ينطلق ضمن سياق المشروع الشعرى لصاحبه . هو عنوان رؤية « أدونيس » فى الكتابة ، وتنظير لتوجهه الشعرى فى مرحلة ما معينة ، بلا تعميم على جميع مراحلها ، ولا خروج إلى ما يتخطى حدود مشروعه الحاصل إلى الشعر العربى . مصطلح لا يستند إلى العام ، بل الخاص ؛ إلى المتحقق ، بل المأمول ؛

واحدة ، هي القصيدة التي توفر لها الوزن والقافية .
والاختزال ، في هذه الحالة ، لم يبلغ الممارسات النصية بقدر
ما ألغى التحليل النصي ونظريته . وقراءة البنية النصية للشعر
الرومانسي العربي تتطلب ، تبعا لذلك ، ضرورة لمس مختلف
الممارسات الدالة ، في إطار نظري وتحليلي معا (٣٠ / ٢) ،
والتشديد من عندنا) .

ولكن المفاجأة تكمن في شعراء العينة المختارين : خليل
مطران وجبران خليل جبران وأبو القاسم الشابي والمغربي عبد
الكريم بن ثابت . تكمن المفاجأة في استبعاد شعراء « أبولو » ،
جميعا ، دفعة واحدة ، بعد استبعاد « جماعة الديوان »
بأكملها .

يطرح « بنيس » - نفسه - سؤال الاستبعاد : « أين هي
الحركات الأخرى الفاعلة في الشعر الرومانسي العربي ،
كمدرسة الديوان ، وجماعة أبولو مثلا ؟ » (٢٩ / ٢) . أما
الجواب . . فهو متضمن في اختيار أبي القاسم الشابي ذاته «
(٢٩ / ٢) . ولا تعني الإجابة الغربية أن صاحبها قد اكتشف
لنا - خلال بحثه - مشاركة الشابي في تأسيس أبولو وتحديد
توجهها الشعري ؛ فهو لم يتعرف على المجلة - حسبما يقرر
« بنيس » - إلا مع العدد الرابع ، كأول عدد منها يصل إلى
يديه (١٨٦ / ٢) ، لتبدأ - من بعد - علاقته الخارجية بها .
وهي العلاقة التي يضخم « بنيس » من شأنها ، ليختصر
الشابي - من خلالها - أهم حركة شعرية عربية رومانسية .
وتفيد الإشارات التي يوردها « بنيس » - في هذا السياق - أن
« الشابي » قد عثر على تحفقه الشعري بالتماس مع « أبولو » ،
وخلال العلاقة بها . وهو افتراض قد يكون صائبا ، ولكنه
لا يفيد في الإجابة عن سؤال الاستبعاد ، بل يؤكد عبر تأكيده
لمكانة الجماعة الحاسمة في تاريخ الشعر العربي ، ودورها غير
المسبوق في تفجير طاقات الشعراء المتماسين معها .

بالنسبة للقصيدة « التقليدية » ، يقع الاختيار على محمود
سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري ، ومن
المغرب محمد بن إبراهيم . وهو اختيار يتفق وواقع القصيدة
التقليدية ، والنتائج المستخلصة من أهم الدراسات النقدية
للتلك القصيدة ، وخاصة بالنسبة للأول والثاني .

ويطرح اختيار « الجواهري » تساؤلا حول فجوة الزمن بينه
وبين البارودي وشوقي ، حيث تبدأ تجربته الشعرية مع وفاة
شوقي ، بما قد يشير إلى فجوة تاريخية ثقافية ، ف شعرية ، لها
تراتباتها المختلفة وتحققاتها الفنية على جسد القصيدة
وأعضائها التي تستحق الاستقصاء والنظر ، بما ينفي عن
الفجوة صفة « المجانية » . فهذا - شوقي والجواهري - لم يكتبوا
نصا شعريا واحدا ، وإن اشترك نصاهما في بعض السمات .
ولعل ملامح التمايز بين نصيهما - التي تجاهلها التحليل -
لتبدو أعمق من الاشتراك في هذه السمة أو تلك .

يعترف « بنيس » بذلك خلال إشارة عابرة ، خارج سياق
التحليل النقدي ، ضمن رصده المختصر للسيرة الذاتية
للجواهري ، من أنه « توجه في سبتمبر من العام نفسه
(١٩٤٨) إلى فرنسا وهناك كتب قصائد تخرج على التقليد
(٢٥ / ١) ، والتشديد من عندنا) ، إشارة خارج سياقها ،
مفتقرة إلى الأسانيد والتحليل والتدليل ، وإن أكدت ذلك
التمايز المفتقد ، تحليليا .

فجوة الزمن - هنا - ملغاة ، أو منسية ، أو « مسكوت
عنها » ، بالتعبير المغربي المقول عن الفرنسية . وآثارها الفنية -
من ثم - تبقى خارج دائرة التحليل والرصد والتقصي ، بفعل
منهجية التحليل والنظر ، التي تثير - ولابد - أسئلة قادمة .

(٢)

مع « الرومانسية » ، تبدأ علامات الاستفهام المنهجية في
التصاعد حول اختيار عينة الشعراء ، وعلامات استفهام حول
دلالات الاختيار .

يرصد « بنيس » أن « أول ما يعترض الدارسين ، بالنسبة
للنص الرومانسي العربي ، هو تعدد الممارسات النصية ، مما
اضطر معه البعض إلى اختزال هذه الممارسات الدالة في ممارسة

إلغاء لا يتمكن « بنيس » من تبريره منهجيا ؛ بل ولا يعيره
الأهمية التفسيرية اللائقة بدور الجماعتين الشعري ، ليأخذ
الاختيار - هذه المرة - سمت « المزاجية » المفرطة من كاتب
يعترض على « اختزال هذه الممارسات الدالة في ممارسة
واحدة » ، حيث « الاختزال ، في هذه الحالة . . يلغى
التحليل النصي ونظريته » .

ومع القصيدة التالية للرومانسية ، تنقلص - كثيرا - حدود العام ، المشترك في الممارسات النصية ، لتنتفي - إلى حدود بعيدة - إمكانية التمثيل ؛ أن يمثل شاعر ما فريفاً أو يختزله . ففي هذه القصيدة ، ليس ثمة فِرْق أو جماعات نصية ، يمكن لأحد أصواتها أن يختصر الفرقة أو الجماعة . أما « شعر » - ومثيلاتها - فليست سوى تجمع لشعراء ، قد يجمعهم إطار نظري مشترك ، مؤقتا ، يجابهون به العالم المحيط ، دون إمكانية للاختزال أو التماهي النصي .

فقدّر هذه القصيدة - بوصفها حالة بالغة الخصوصية في « الشعر العربي الحديث » - أن كل شاعر من كبارها يمثل ممارسة مستقلة ، متميزة ، لها ملاحظها المشوومة به ، وأفانها الموهونة بفراوته . قصيدة متعددة الأبعاد بتعدد الممارسات من شاعر لآخر ، بل من مرحلة لأخرى ضمن تحولات الشاعر الواحد .

هكذا ، مدّد « بنيس » الشعر « المعاصر » على السرير نفسه الذي استوعب « التقليدية » ، من قبل . فلما فاض الجسد المعاصر عن السرير ، راح يقطع منه عضوا فعضوا ، ليلدو الجسد متسقا مع المساحة المتاحة . ولكن ما تبقى .. لم يعد الجسد ، بل بقاياها .

لم يبق من الجسد - إذن - سوى أربعة أعضاء : ثلاثة يمثلون المركز الشعري (العراق والشام ومصر) ، وواحد يمثل المحيط (المغرب ، باعتبارها واحدة من نقاطه) . فهل هي المصادفة « الموضوعية » - مرة ثانية - التي حذفت القصيدة المصرية ، بالذات ، من نصوص المركز المختارة ؟ وإذا كانت العلاقة - بالغة الهشاشة - بين « الشابي » و « أبولو » قد سوّغت

إلغاء حركة شعرية بأكملها ، دون ذكر حركة أخرى هي « الديوان » ، فما مبرر حذف القصيدة المصرية « المعاصرة » ، بوصفها قصيدة « مركزية » ؟

لا يقدم « بنيس » أي تبرير . يتحدث - فحسب - عن العتبات : عتبة سفلى وأخرى عليا ، وبينها عتبة وسطى ، يتقنى لكل منها شاعرها ، ولكل شاعر قصائده ، وللمحذوفين : الصمت والنسيان . ولها - معا - دلالات وأسئلة مضيئة .

وفي مقابل هذا الإلغاء لا يتخطى مفهوم « تعدد الممارسات النصية » لدى الرومانسيين ، المعنى العروضي الذي يتيح إقحام النصوص الشعرية لجبران ضمن سياق الشعر العربي الحديث . ف « الممارسة النصية » - لدى « بنيس » - ذات بعد واحد وحيد ، يتحقق في العلاقة الموجبة أو السالبة مع العروض ، وحده ، ليم « تصحيح » اختزال القصيدة العروضية لغير العروضية باختزال أفدح للقصيدة ذاتها ، حين يتحول العروض إلى شرط القصيدة ، العروض ، وليس الإيقاع .

وهذا المفهوم المخنزل لـ « الممارسات النصية » هو أداة التواطؤ على تغييب « أبولو » و « الديوان » ، قسرا ، بممارساتها النصية ، برغم اعتمادها مرجعا نظريا لـ « الرومانسية العربية » ، لتتعمق المفارقة المنهجية : إلغاء للنص ، وإثبات للنظري .

(٣)

في الجزء الثالث من المشروع ، يختصر « بنيس » الشعر المعاصر في أربعة شعراء : بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش ، والمغربي محمد الخمار الكنوني .

اختصار يضيء - بداية - مأزق الرقم (٤) الذي حصر فيه « بنيس » اختياراته . وهو المأزق الذي تكشفته مقدماته في اختياراته « الرومانسية » السابقة ، وخاصة مع إقراره بالتعددية النصية ، واتساع مداها ، ابتداء من « الرومانسية » ، وهي التعددية التي تصل حدودها القصوى مع تيار « الشعر الحر » ، حيث يكتب كل شاعر قصيدته الخاصة ، بلا عمومية ، وحيث الصوت الشعري مرهون بفراوته واستقلاله .

هكذا - على سبيل المثال - تكفّل الشعراء الأربعة التقليديون بالوفاء بالتعبير عن الرئيسى الجوهرى في القصيدة التقليدية العربية . ولكن الرومانسيين الأربعة عجزوا عن الوفاء بمثل هذا التعبير ، ليس - فقط - لخلل جوهرى في النظر - أفضى إلى « المزاجية » معيارا للاختيار ، بل - أيضا - لأن الممارسات النصية الرومانسية ، والجديرة - حقا - بالاعتبار ، تتخطى - ولا بد - ذلك الرقم السحري

(٤)

لا يغيب الانحياز « القطري » عن متن المشروع ، ليتكشف رفض « القطرية » - المتناثر في سياق التحليل - عن إنشائيته وشعاريته ، أى عن « إعلاميته » .

- فالشعر العربي منقسم إلى « مركز » و « محيط » قطريا . والمركز الشعري - خلال المشروع - ليس نقطة / قطرا ، بل عدة أقطار تتبادل إنتاج « النص الأثر » ، دون أن يختصر أحدها الآخر . أما « المحيط » - الذى يفترض درجة أعلى من التعددية - فيختصره المغرب بما هو ممثل ثابت على امتداد المشروع ، بحلقاته الثلاث ، دون حضور للمتون الشعرية الأخرى للمحيط .

فالمثنى الشعري لـ « المركز » حاضرا في تعدديته ، في توزيعه ، في وجوهه المتفاوتة (عدديا) ، بلا اختزال في نموذج وحيد ممثل ، فيما يفرض « بنيس » المغرب نموذجاً وحيداً ممثلاً للمتون الشعرية العديدة الصادرة عن أقطار المحيط . منطقان متضادان ، ينفي أحدهما الآخر ، بلا ليس : تعددية النماذج « المركزية » في مقابل واحدة النموذج « المحيطى » ، بفعل الانحياز القطري للباحث .

وهذا الانحياز وجهه العكسى ، الانحياز الضدى . فإسقاط الجماعتين المؤسستين للرومانسية العربية (وهما مصريتان) ، والصمت البليغ عن الصوت المصرى في « الشعر الحر » العربى ، ليسا مصادفتين منهجيتين ؛ وخاصة إذا ما كان الحضور - ضمن المشهد الشعري العربى - فادحا ، في الحالتين . فالغاء الواقع أداة لإثبات التأمل ، الذائق الذى لا يصمد - بقواه الذاتية الصورية - في مواجهة صلادة الفعل . فلا مفر - إذن - من النفى بالصمت أو التجاهل أو النسيان ، مع استخدام قرعة الترسانة اللفظية « العلموية » الصاخبة لتشتيت الانتباه عن العملية .

والمؤكد أن الترسانة المبهرة ، المستعارة - رأسا - من هيدجر وهيجل إلى بارت وجولدمان وإيكو ولوثمان وجاكوبسن وسوسير ودريدا وبياختين وميشونيك وجريماس وكريستيفا وباشلار (هل تبقى أحد ؟) .. لا تفلح في طمس الواقع الشعري العربى ، بإسقاط أحد وجوهه الكبرى : القصيدة

المصرية منذ « الديوان » (العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى) و « أبولو » (على محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو شادى ، إلخ) ، إلى صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ومحمد عفيفى مطر وأمل دنقل .

جرأة الصمت ، أو اجتراء النسيان ، أوهما معا ، هاتان الحالتان اللتان يُشهرُ بهما « بنيس » ، بين كل صفحة وأخرى ، حين يلتقطها - أو إحداها - لدى أحد الباحثين ، بوصفها حالة ثقافية « معطوبة » ، ليقترنهما - معا - في علاقته البحثية بالصوت المصرى في جوقة الشعر العربى .

فالصوت المصرى - لدى « بنيس » - هو الصوت التقليدى (البارودى وشوقى) ، الذى ينتهى مع العشرينيات ، ليقبى له - من بعد - « شرف المحاولة » التى تقصر عن تخطى تقليدية القصيدة . فالظل الشعري هو مكانه اللائق بما دون « العتبة السفلى » من القصيدة العربية في تحولاتها الرئيسية . وهى مكانة تنقله - حسب مخطط « بنيس » - من « المركز الشعري » الذى وجد نفسه فيه ، إلى « المحيط » الهامشى الذى ينتج القصيدة « الصدى » ، لا بفعل القيمة الموضوعية للنتاج الشعري ، بل بفعل الانحياز القطري المضاد .

فما حدود « علمية » بحث نقدى يعتمد بعض النزعات الذاتية ضمن موجهاته المنهجية ؟

ذلك .. سؤال .

ثالثا : بحثا عن المنهج

ثمة احتفاء خاص بالمنهجية في مشروع « بنيس » النقدي ، يستند على حدة الوعى بأهمية « المنهج » في تأسيس المشروع ، واشتراطه للبناء والرؤية .

للمشروع مقدمته المنهجية الكلية التى تطرح « الموضوع » ، وضرورات بحثه ، أو - بالأحرى - إعادة بحثه ، وحدوده العامة وأركانه ، ومفاهيمه الأولية ، ومنطلقات النظر ، وتوجهاته ، والأسئلة الرئيسية التى تفرض نفسها ، والآفاق الملحوسة والمفترضة للبحث .

ولكل حلقة من حلقات المشروع - « التقليدية » و « الرومانسية العربية » و « الشعر المعاصر » - مقدمة المنهجية

التحليل الشعري ، وعدد الشعراء ، وضيق مساحة الدراسة على رحابة المشهد الشعري وتعدد أبعاده . وهو بعض ما يقر به « بنيس » في المقدمة المنهجية للمشروع .

فعلى سبيل المثال ، يخصص « بنيس » - في الكتاب الثالث - فصلا كاملا لموضوع « حرية الممارسة النصية » . وهو موضوع جدير حقا بالنظر والبحث ، فيما يتعلق بالقصيدة العربية الراهنة ، إن لم يكن عنوان البحث في هذه القصيدة ، الذي تندرج تحته - أو خلاله - عناصر وبنيات الممارسة النصية .

ولكن بحث الموضوع يتجه صوب المفاهيم النظرية ، خارج النص الشعري ، بدلا من تقصى الموضوع واستكشافه في ذات النص . ف « حرية الممارسة النصية » تنسحب إلى بعدين : بناء النص ، ووضع اللغة . ويتم ترصد « بناء النص » - بوصفه مفهوماً - لدى « ابن رشيق » و « هيدجر » . واستنادا على إحدى مقولات « ابن رشيق » حول « البيت » الشعري بوصفه مسكنا للمعنى ، ووصف « هيدجر » له بأنه مكان « حر » تُطرح قضية « البحث عن بناء مسكن حر » في أبعادها : البيت باعتباره سجنا رمزيا ، وأسبقية القصيدة ، والإقامة في الكتابة ، خلال كتابات نازك الملائكة وعبد الصبور وأدونيس والنويس وعز الدين إسماعيل وتينيانوف وكمال خيريك وإحسان عباس وابن سلام وابن طباطبا .

وعلى النحو النظري نفسه ، يتم استقصاء وضعية اللغة الشعرية في المفاهيم والمواقف المختلفة للشعراء والنقاد ، خارج النص الشعري ، بوصفها تصورات للغة الشعرية ، وليست اللغة - ذاتها - في واقعها النصي ، كما تتحقق فعليا .

ومن بعد ، لا يتم التطرق إلى بُعد « حرية الممارسة النصية » ضمن التحليل النصي للعينة المختارة ، ليفتقد التحليل الكلي للقصيدة الراهنة هذين البعدين ، على خطورتها الاستثنائية في قراءة القصيدة . فهل يمكن الاستغناء عن بحث أبعاد « بناء النص » و « وضعية اللغة » في النص الشعري المعاصر ، لدى دراسة « الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها » . . ؟

الخاصة ، التي تطرح الأسئلة المميزّة المقصورة على موضوع الحلقة ، والمستعدة - في آن - من المقدمة المنهجية الأولى .

« إعادة قراءة الشعر العربي الحديث تنتمي ، إذن ، إلى إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر ، أى دراسته ، وفق معطيات مستجدة في حقل الدراسة النصية ، والشعرية منها على الخصوص . . إعادة القراءة هذه تستهدف . . وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقاتها في بناء الدلالة النصية وقوانين إبدالاتها ، استنادا إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيمية التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية ، عبر المفكر واللامفكر فيه ، وعبر المقول والمسكوت عنه ، وعبر المنسي والمكبوت . . » (٢٤/١) . واستراتيجية الدراسة تنوزع بين لحظتين : لحظة التحليل النصي ، ولحظة الرحيل في مغامرة التنظير (٨/١ و ٩) .

إحدى المآثر الكبرى للمشروع : إعادة الاعتبار للتنظير النقدي ، المؤسس لقراءة متجاوزة للقراءات السائدة ، الانطباعية والمدرسية والصحفية . تنظير يستوعب التراث النقدي العربي القديم ، ويمثل التراث النقدي الغربي الحديث في جهوده وتحولاته الراهنة ، في اتجاه نظرية نقدية للشعرية العربية « الحدائية » .

(١)

لكن التنظير يتحول إلى شهوة غلبة ، تسيطر على المشروع ، وتنحوبه إلى أن يتحول إلى مشروع « تنظيري » ، مقلصا - بحدّة - من دور ومكانة ومساحة « التحليل النصي » للمادة الشعرية المختارة . كأن « النص الشعري » - هنا - محض شاهد عابر ، ينطق - فحسب - بالشهادة المنتظرة التي تم التأسيس لها ، سلفا . وصوته ليس أعلى الأصوات ، بل أخفها ، لأنه - ربما - يأتي من الصفوف الخلفية ، عابرا صخب الأصوات القوية المهيمنة من شتى الثقافات والعصور ، من الجرجان والعسكري إلى جينيت وباشلار وميشونيك .

توازن مفقود بين النظر والنص ، كأن النص مناسبة ، مجرد مناسبة ، لحشد التنظيرات واستعراضها ، خلال أدق التفاصيل ، الضرورية - موضوعيا - أو الزائدة ، برغم ما يستشره القارئ من محدودية وقلة نصوص العينة المعتمدة في

الممارسة النصية ، بوصفه أحد رائدين لقصيدة النثر العربية ، منذ بداية القرن العشرين (الثاني هو أمين الريحاني) .

وإذا ما تذكرنا أن « قصيدة النثر » - موضوعاً مركزياً للبحث - محذوفة من موقعها الختامي في الجزء الثالث ، الخاص بـ « الشعر المعاصر » ، لأدركنا مدى الانحراف عن السياق الموضوعي للمشروع ، وبخاصة مع الإقرار بأن « وضعية قصيدة النثر لم تطرح بحدة إلا مع الظهور الثاني للشعر الحر في الخمسينيات ، وبخاصة مع مجلة شعر ، حيث أصبحت الاختلافات حولها بيئة » (٥١/٢) .

فهو فصل زائد عن الحاجة الموضوعية لبحث القصيدة الرومانسية ، بما « قصيدة النثر » - نصاً إبداعياً وقضية نقدية - مرهونة تاريخياً ، بأواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات العربية ، بما يشير إلى أن استخدام « بنيس » للمصطلح ومفهومه في سياق « الرومانسية » يهدر « السياق التاريخي - المعرفي الذي ظهر فيه هذا المصطلح » ، عربياً .

إحكام للمصطلح في غير سياقه ، بحثاً عن ريادة « جبرانية » لم تتحقق تاريخياً ، ولم يزعها « جبران » نفسه . وهو إقحام يؤسس « بنيس » على عملية خلط بين مصطلحي « الشعر المنشور » و « قصيدة النثر » ، تؤدي إلى التوحيد بين مفهوميهما ، بالاستقلال عن جميع السياقات ، حيث « قصيدة النثر التي كانت معروفة بـ « الشعر المنشور » (٥١/٢) .

ذلك يعني أن « شوقي » - سيد التقليدية الشعرية - قد كتب « قصيدة النثر » ، أوائل هذا القرن ، خلال كتابه المعروف « أسواق الذهب » ، انطلاقاً مما يقرره « بنيس » من أن « شوقي » مارس الشعر المنشور بمجرد ما تخلص من علاقته القديمة بالسلطة » (٥٢/٢) .

وما أكثر النتائج الغريبة - وأفدحها - التي يمكن أن تتمخض عن هذا الخلط الاصطلاحي المفهومي .

هكذا ، تُستنفر الترسانة النظرية الهائلة ، بكافة أسلحتها الحديثة والقديمة ، في معركة مصطنعة ، وفي غير مكانها وزمنها . معركة يفترضها ذهن الباحث ، لا التاريخ الفعلي ، ويخلق لها أطرافها المتحاربين والقضية والساحة والمصير .

هكذا تميل الدراسة - ميلاً مجحفاً - إلى التنظير على حساب تحليل النص . وهو ميل لا يمس - فحسب - الجانب المنهجي للبحث ، ولكنه يصيب الناتج المعرفي بالخلل : إشباع في بعض الجوانب ، من بينها الفرعية الهامشية ، وفقر ، يصل إلى حد الانعدام ، في بعض الجوانب ، من بينها الرئيس الجوهرى .

وهو ميل يتعارض مع بنية عنوان الدراسة الموجهة لبحث « الشعر العربي الحديث » ، ذاته ، لا التصورات والمواقف والمفاهيم المختلفة له وحوله ، وهو ما كان يرشح الميل النقيض - المشروع منهجياً ، في هذه الحالة - صوب التحليل النصي للكشف عن هذا « الشعر » و « بنياته وإبدالاتها » .

(٢)

ثمة انضباط ملحوظ ، وتديق بالبالغ في الإجراءات المنهجية ، بشكل عام ، واستثمار خصب للأدوات البحثية المستعارة من البحوث الحديثة ، في الغرب ، وتتبع دعوب للأفكار الأساسية وما يتولد عنها من انشعابات ثانوية

ثراء فادح في القيم المنهجية ، إلى حد الشعور بالوطأة - من ناحية - وافتقاد النص ، من ناحية أخرى . ثراء يُستثمر - أحياناً - لمنح بعض الأفكار والتصورات المغلوطة ما يؤسسها ، أو إسباغ قيمة مبالغاً فيها على بعض التوجهات الذاتية والاختيارات الخاصة .

ومن ذلك - على سبيل المثال - وضعية « جبران خليل جبران » . فالجزء الثاني من مشروع « بنيس » عن « الرومانسية العربية » موسوم بجبران ، باعتباره المحور والمعيار ، جسداً نصياً وروحاً مهيمنة حاضرة . ومن أجله - وحده - يضاف فصل كامل منفرد ، مخصص لمناقشة « قصيدة النثر » ، بما يستتبعها من مناقشة مفاهيم الشعر والنثر في الشعرية الحديثة والشعرية العربية القديمة ، وما يعتبره المؤلف جذوراً حديثة لقصيدة النثر العربية ، وسلطة « أحمد شوقي » في تثبيت الحدود بين الشعر والنثر انطلاقاً من مركزية الشعر ، وصولاً إلى « الاختراق الجبراني » .

فالفصل موجه - منذ السطر الأول - صوب إثبات « الاختراق الجبراني » للحدود الفاصلة بين الشعر والنثر ، في

المشروع ، وهو ما يعنى - فى الحد الأدنى - عدد مرات تكرار الاسم بالأجزاء الأربعة ، مرتبة ترتيباً تنازلياً ، حسب فئات عشرية ، طول الفئة ١٠ تكرارات :

يكشف الجدول العديد من الملاحظات المضئية ، بمساحة الخضور المتاحة للشعراء العرب الحديثين ، على صفحات المشروع :

أ - يحتل « أدونيس » ذروة الخضور وحده بأعلى رقم تكرارى ، لا يقترب منه شاعر آخر . بل إن ثمة فجوة رقمية كبرى تفصل بينه وبين أول شاعر تال له (أحمد شوقى) تصل إلى (٥٤) تكرارا . وحضوره موزع على ثلاثة أجزاء من الأربعة (يغيب عن « الرومانسية ») ، ويتكتف فى « الشعر المعاصر » و « مساءلة الحداثة » . وهو ليس محض حضور رقمى ، محايّد ؛ أو يقترب من الحياد الوصفى (شأن حضور « السياب » ، مثلاً) ؛ بل حضور « السيد » المحتفى به . معه تتخلل اللغة النقدية عن نقديتها ، لتبنى شوارده بوصفها معياراً وحكم قيمة على الآخرين . نصياً : هو الحد الأقصى للكتابة الشعرية العربية الراهنة . وله - نظرياً - ذروة الوعى التى لا يطاؤها أحد ، أو نقد .

ومعه . يتقلص - فى البحث - حضور « يوسف الخال » إلى ما يساوى - رقمياً - ربع قامة أدونيس (٤١) . أما « شوقى أبو شقرا » (٦) و « أنسى الحاج » (٢) ، فلها - فى البحث - حضور يشبه الغياب ، أو يرادفه . فهل حضورهما التاريخى ، فى جسد الشعر العربى « المعاصر » ، حضور/غياب ؟ وفيه يكمن سبب الهوة بين الحضورين ؟

ب - معنى مغاير للحضور يأخذه « أحمد شوقى » ، فى البحث . هو - من ناحية - حضور التاريخى ، الموضوعى ، من خلال لغة وصفية ، تقريبية ، و - من ناحية أخرى - حضور ذروة « التقليديّة » ورمزها الأكبر ، من خلال لغة تقييمية ، معيارية ، أى سلبية ، مرتبطة بموقف ذاتى مسبق من قصيدة « شوقى » . هى « الذاتية » التى تفضى إلى العجز عن تفسير أبوته لحركة « أبولو » الرومانسية - أى المضادة لتوجهه الشعرى الأساسى - فى أخريات حياته ، واكتشاف الدلالات المختلفة لتنصيبه « أمير الشعراء » من قبل شعراء عصره ، ومكان

والرايات . ولكن الخاسر الأساسى - فى جميع الحالات - هو المعرفة العلمية بالشعر العربى الحديث .

(٣)

فما الذى يضيفه « الإحصاء » إلى معرفتنا بهذا المشروع ؟ أية أبعاد أخرى يمكنه إضاءتها لنا ؟ وهل للأرقام المقارنة من دلالات ما ؟

من خلال « فهرست الأعلام » الملحق بالجزء الرابع من المشروع - « مساءلة الحداثة » - يمكن استخلاص أرقام الجدول التالى ، الخاصة بصفحات ورود أسماء الأعلام على طول أجزاء

عدد التكرارات	أسماء الشعراء
أكثر من ١٥٠	أدونيس (١٥٥)
١٤٠ - ١٥٠	-
١٣٠ - ١٤٠	-
١٢٠ - ١٣٠	-
١١٠ - ١٢٠	-
١٠٠ - ١١٠	أحمد شوقى (١٠١)
٩٠ - ١٠٠	السياب (٩٨)
٨٠ - ٩٠	جبران (٨٣)
٧٠ - ٨٠	الشابي (٧٧) ، البارودى (٧٤)
٦٠ - ٧٠	محمود درويش (٦٠)
٥٠ - ٦٠	الجواهري (٥١)
٤٠ - ٥٠	مطران (٤٩) ، يوسف الخال (٤١) ، الملائكة (٤٧)
٣٠ - ٤٠	-
٢٠ - ٣٠	-
١٠ - ٢٠	أبو شاذى (١٨) ، صلاح عبد الصبور (١٤)
٥ - ١٠	البياض (١٠)
٥ - ١٠	حافظ إبراهيم (٦) ، شوقى أبو شقرا (٦) ، على محمود طه (٦)
١ - ٥	بلند الحيدرى (٤) ، خليل حاوى (٤) ، سعدى يوسف (٣) ، أنسى الحاج (٢) ، نزار قباني (٢) ، الماغوط (٢) ، أحمد عبد المعطى حجازى (٢) ، محمود حسن اسماعيل (١) ، على الجندى (١) ، توفيق زياد (١) ، سميح القاسم (١) .

التحول الشعري لديه في أعماله « المسرحية » وقصائده الأخيرة .

معنى مغاير للحضور يأخذه « شوقي » . كأنه « شخص غير مرغوب فيه » ، يتقبله الباحث بأنفة ، على مضض ، ليظل - على امتداد البحث « العلمي » - موضع انتقاص وتقريع . لذا ، فبرغم أنه يحتل المركز الثاني في الحضور - على بُعد مسافات حرام من ذروة « أدونيس » - إلا أن الأرقام - في ذاتها - ليست دالة ، على نحو كاف . فحضوره موسوم بالسلبية ، كأنه الحضور الخطأ .

فهل يتكافأ هذا « الحضور الخاص » - بطبيعته تلك - مع حضوره الواقعي ، في تاريخ الشعر العربي الحديث ؟

جـ - يفضى « الانحياز الوطني » إلى العديد من المقارقات . فحضور « محمد بن إبراهيم » (الشاعر « التقليدي » المغربي) يمثل قرابة تسعة أضعاف مساحة حضور « حافظ إبراهيم » . والفرق بين حضوريهما في واقع المرحلة التقليدية في الشعر العربي لا يحتاج إلى إشارة . وفي نسبه إلى الحضور العام للشعراء ، يتجاوز « محمد بن إبراهيم » (٥٣) خليل مطران ويوسف الخال ونازك الملائكة ، بل والجواهري ، مع بقية الشعراء .

يفضى « الانحياز » نفسه إلى أن يشكل حضور « محمد الخمار الكنوز » ، الشاعر المغربي « المعاصر » (٤٢) ، سبقا على يوسف الخال والبياتي وأخيدري وأبو شقرا وسعدى يوسف ، إلخ . وهو حضور يمثل ثلاثة أضعاف رقم حضور « صلاح عبد الصبور » ، وواحدا وعشرين ضعفا لرقم حضور أحمد عبد المعطى حجازي .

هكذا يمنح « الانحياز الوطني » مساحة في البحث لشعراء المغرب لا يمتلكونها في تاريخ الشعر العربي الحديث . وصدور المشروع بقلم مغربي ، ومن مدينة مغربية ، لا يعطى الحق في « مغربة » التاريخ الشعري .

د - في المقابل ، يتأكد بوضوح ، التحيز المضاد للشعراء . فخارج المدرسة « التقليدية » ينحسر الحضور إلى خمسة شعراء (لا ذكر لمحمد عفيفي مطر وأمل ولولمة واحدة ، على سبيل المثال) . وهو حضور

مُلغى ، رقميا ومعنويا ، بالتهافت الرقمي ووطأة السياق وسلبية ، في آن . فإذا كان سقف تكرارات الحضور يصل إلى (١٥٥) - الذي ينفرد به « أدونيس » - فأى معنى لحضور « صلاح عبد الصبور » (١٤) مرة (أى ما يساوى عُشر حضور « أدونيس ») ، وأى دلالة لحضور « أحمد حجازي » مرتين (أى ما يساوى $\frac{1}{11}$ من حضور « أدونيس » الشاهق) ؟

ولا ضرورة لتكرار السؤال حول « محمود حسن إسماعيل » ، صاحب التجربة الفريدة ، « المسكوت عنها » عمداً من قبل « بنيس » و « أدونيس » ، على السواء . أسئلة وأسئلة لا تنتهى ، ولا تعرف فضيلة الصمت والنسيان .

رابعا : بحثا عن الحداثة

أرجأ « بنيس » العديد من الأسئلة الشائكة المثارة - في الأجزاء الثلاثة الأولى من المشروع - إلى الجزء الرابع « مساءلة الحداثة » ، لتتراكم توقعات القارئ وانتظاراته ، ترقباً لهذا الجزء . الصياغة المنضبطة لمفهوم « الحداثة » ، وقوانينها الخاصة في الشعر العربي الحديث ، وأبرز تجلياتها المكثفة : بعض ذلك المرجأ المنتظر . فكيف قدم « بنيس » مساءلته للحداثة ؟ .

(١)

فصل أول - من بين أربعة فصول الكتاب - يطرح « المسألة الأجنبية » في تصنيفات الشعر العربي ، بهدف « محاولة قراءة الشعر العربي الحديث ، من خلال تصنيفية تتقدم أكثر . . في الإحاطة الأولية بالخصائص النصية التي سبق للآخرين البحث فيها ، منذ العشرينيات إلى الآن » (٩ / ٤) . (في السابق ، كان ثمة تمجيد صاحب لاخترق الحدود والتصنيفات ، وقيل - كتب ، بالأحرى - أن « جبران » قد فعله) .

يبدأ بحث التصنيفات - بوصفها بحثاً في المفاهيم - من « أرسطو » الذي ساهم عنصران بارزان في شعرته ، إلى جانب الدراسات القرآنية ، في « كبت الشعرية العربية » . وهما اقتصار كتاب « الشعرية » لأرسطو على الشعرين الملحمي والدرامي ، وربطه بين الشعر والمحاكاة . وثمة انتقال إلى

الخطابات النقدية والتنظيرات التي تناولت انتقال الشعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى .

ذلك ما يستدعى بحث « الأسس الإبيستيمولوجية لفرضيات الانتقال » ؛ فيتم الرجوع إلى رؤية « العرب القدماء » ، ثم فكر الحداثة الغربى في القرن التاسع عشر ، وصولاً إلى موقف البنيوية .

وقبل طرح فرضية « الإبدال » ، يلتفت « بنيس » ، إلى ظاهرتين أساسيتين ، بدونها لا يتحقق أى انتقال من بنية إلى أخرى . وهاتان الظاهرتان هما : « الأزمة والثورة » . (٦٦/٤) . ومعالجة الظاهرتين تتحقق من خلال تصورات ومفاهيم النقد والشعراء عنهما : شوقي والعقاد والشايب والملائكة وأدونيس والسياب وأبو شادي . . إلخ . أما فرضية الإبدال ، فيبدأ تفصيلها من « لسان العرب » ، إلى صياغة خمسة ملامح لمفهوم الإبدال ، بالاستعانة بـ « فوكو » و « جيانى فاتينو » .

فالفصل - إذن - مكرس للمفاهيم النقدية المختلفة للتحويلات الشعرية العربية الحديثة ، دون التحويلات الشعرية ذاتها ، إلا بوصفها غائبا حاضرا ، فبنية النص الشعرى العربى الحديث غائبة ، مستبدل بها بنية النقد الشعرى ، ليأخذ الفصل طبيعة « نقد النقد » ، شأن الفصل السابق ، بلا مرجعية نصية .

وإذا كانت الأجزاء الثلاثة الأولى من المشروع قد غلبها - على نحو فادح ، كما سبقت الإشارة والتدليل - الطابع التنظيرى ، فهو ما يعنى أنها لم تستنفد الأسئلة المثارة حول بنية النص الشعرى ذاته ، أبعادها المختلفة ، وقوانينها الداخلية ، وتحولاتها الكبرى ضمن البنية الكلية لـ « الشعر العربى الحديث » .

فما أكثر الأسئلة المثارة حول « إبدالات » بنيات « الشعر العربى الحديث » (وما أعمقها) ، التى تم قمعها بتحويل التوجه البحثى إلى النقدى ، لا الشعرى ؛ إلى النظرى ، لا النصى .

وصف « سامى بدرأوى » لقصيدة البارودى بالرومانسية ، فاستعراض لموقف الدكتور عبد القادر القط من « الوجدانية » ، فرصد لبعض القائلين بغنائية الشعر العربى ، وانتقال إلى التصنيف القائم على فكرة « تعدد الأجناس الشعرية » ، وبعض الأفكار حول تصنيف النقاد العرب القدامى للشعر ، ثم عودة إلى غنائية الشعر العربى الحديث ، من خلال أدونيس وباختين وتودوروف . . إلخ . تأملات فى الحد الأقصى من العمومية ، دوغما ارتباط بالشعر العربى الحديث ، أو بالحداثة ، من قدامة إلى ميشونيك إلى مندور إلى جينيت إلى حازم إلى باختين إلى القط إلى تودوروف إلى ابن سلام . تصنيف الشعر العربى الحديث ليس موضوع التأمل ، بل مبدأ التصنيف ، فى ذاته ، بما هو قضية نظرية تقبل الاستشهاد بالشعر العربى الحديث كما القديم ، كما الشعر الصبنى .

لا حداثة ، ولا مساءلة .

فهو - إذن - موضوع « تمهيدى » ، يليق بالمقدمات الأولى النظرية ، العامة ، للنظر فى الشعر العربى ، أو أى شعر ، دون أن يكون مقدمة « حتمية » لهذا النظر . ذلك يعنى أن ضرورة طرح « المسألة الأجناسية » - فى سياق المشروع - ليست ضرورة أولى ؛ وبخاصة على هذا النحو التعميمى الذى تمت به المعالجة . ولعل موضوعا من قبيل « قصيدة النثر » كان أولى بالبحث ، سواء فى الكتاب الخاص بـ « الشعر العربى المعاصر » ، أو فى هذا الجزء الرابع ، وهو الموضوع الذى تم إجهاضه فى غير سياقه ، حين اعتسف - اعتسافاً - من أجل إثبات ريادة جبرائيل ما ، فى إطار « الرومانسية العربية » .

(٢)

تبدلات بنية الشعر العربى الحديث تحتل الفصل الثانى ، استنادا على « أن الاستمرار التاريخى للبنية يتعرض على الدوام للانفصالات ، ومن ثم يحدث الانتقال من بنية لأخرى داخل الحداثة الشعرية العربية نفسها » (٥٢/٤) .

ويتحقق الدخول فى الموضوع بتقصى « فرضيات الانتقال » فى النقد الشعرى العربى الحديث ، التى تبلور فى مصطلحات « التطور » و « التغير » و « التحايز » ، لدى العديد من

(٣)

حدودها القصوى - تماساً ما إلى التفاعل المتبادل المؤثر في تكوين « النص » وتوجيهه إلى آفاق معينة .

و « الحداثة » - بدورها - ليست موضع « مساءلة » في هذا الفصل كما لم تكن موضع « مساءلة » في الفصلين السابقين ، برغم أنها عنوان الكتاب . ولا يتبقى غير الفصل الرابع والأخير .

(٤)

نعم ، هو - حقاً - فصل « الحداثة » الوحيد بالجزء الرابع ، أى أنه الفصل الوحيد - من بين أربعة فصول الكتاب - الذى يتسق مع عنوان الكتاب ، ابتداءً من عنوانه ، إلى خطته وأسئلته المحورية .

فكيف يمكن بحث « مآل الحداثة » بأبوابها المفتوحة ، العvisية على الانغلاق السهل ، فى بضع صفحات ، فى نهاية المشروع ؟ ولتأمل عناوين المحاور بالفصل : مساءلة الحداثة ، الذات والآخر ، السياسى والشعرى ، وضعية الحداثة ، بين الحداثة وما بعد الحداثة . وكل عنوان - أو محور - مؤهل ، بحكم ما يتولد عنه من عناصر وعلاقات ، لتغطية مساحة مشروع بأكمله . فأسئلة كل محور - سواء المطروحة قصداً ومباشرة ، أو المتولدة ضمناً من تأويلات السياق وإجاباته - تستحق - عن حق ، أن تحرر من قيود الإدغام والكبت السياقى ، لتمتلك فضاءها المتسع المستقل ، بما هى جوهر الموضوع وعنصر أرق القصيدة العربية الراهنة .

يرصد « بنيس » - من بين ما يرصد - حدثين متباينتين : حداثة التقليدية - وحداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر . يصف الأولى بالعطب ، انطلاقاً من موقفها من الزمن ، حيث خضعت لتجميد الزمن فى مفهوم موحد ، به يشبه كل من يريد التقدم . ولذلك ، فهى تلتفى التاريخ الشعرى وتعدده ، كما تلتفى الحاضر واختلافه . وللحداثة الأخرى الانعزال ، بما هى انطلاق من المستقبل - لا من الماضى - فى تحديد اتجاه التقدم ، فأفضى بها إلى تقويض مسلمات التقليدية ، وامتداداتها فى العقيدة والاختيار والمعرفة والحياة ، لتلقى مصيرها فى المطاردة أو الاختزال .

و يمتد احتلال « خارج النص » ليشغل - أيضاً - الفصل الثالث ، تحت عنوان « الخارج النصى وشرائط الإنتاج بين المركز الثقافى ومحيطه » ، بلا مفارقة بين العنوان والمتن . وضرورة بحث الموضوع تقليدية ، « فإن إنتاج النص واشتغاله مشروطان بنسق ثقافى ، هو علاقة النص بالنصوص الأخرى التى تكتبه ، بما هو نموذج ثقافى ؛ ويتواجد هذا النسق الثقافى ضمن شرائط التواصل فى مجتمع أو حضارة معينة » (٨٠ / ٤) .

و « خارج النصى » منقسم فى « الجغرافية الثقافية » لصاحب المشروع إلى مركز ومحيط . يستحوذ « المركز الثقافى » على حرية التعبير ، والصحافة والنشر والتوزيع ، والقدرة على طرح السؤال المحورى وتقديم الجواب عنه . وللمركز الثقافى سلطة المؤسسة التى تطرح « النموذج » المهيمن ، بما فيه الشعرى . ويرد « الشاى » و « السياب » بوصفهما نموذجين لعلاقة الشاعر بالمركز ، وللشروط الخارجية للإنتاج النصى فى المحيط الشعرى .

ومن بعد ، يأتى « المغرب » - كعادة توجه المشروع - ليمثل نموذج المحيط الشعرى العربى ، مع قراءة وضعية وتحولات مؤسسيته الشعرية والسياسية .

فصل فى « خارج النص » ، وعناصره الثقافية ، دون اجتلاء لتحقيقات هذا « الخارج » فى جسد النص الشعرى ، بنبؤيا . فاستقلال الموضوع - فى كيفية معالجته المطروحة - عن القصيدة العربية ، بصورة قاطعة ، يحول ضرورة هذا الفصل البحثية إلى مجرد ضرورة أكاديمية ، بالمعنى الضيق ؛ أى شكلية . فهو - فى هذا النحو - يصلح أن يكون مقدمة تهديدية لبحث أى موضوع ثقافى ، بالمعنى العام ، أو أى موضوع أدبى / إبداعى .

قد « خارج النص » يبدو منقطع الصلة عن النص ، فتنتفى الضرورة الموضوعية لبحثه فى سياق بحث الشعر العربى المعاصر : ولعل الصلة الوحيدة الظاهرة بينهما - فى المعالجة - لا تتعدى الصلة « الزمنية » ، التى تعنى الإطار « الزمنى » المشترك لكل من « خارج النص » و « النص » ، بوصفها نوعاً من علاقة التجاور المكاني الزماني ، التى لا تتخطى - فى

العرب والشعراء المعاصرين عنه في النموذج الأوربي فكريا وشعريا ، ومن ثم عنه في العربي القديم ؟ » .

أسئلة تأسيسية ، شائكة ، تليق بـ « مساءلة الحداثة » . لكنها مهددة ، تنتظر « القادم » ، إذ تنفى من المتن إلى الهامش الأخير ، فيضيق بها ، بلا جواب أو محاولة ، بعد أن احتل المتن ما كان لا يستحق أكثر من الهامش .

أخيرا . .

لن نستعيد المقدمة للتأكيد - من جديد - على القيمة الاستثنائية للمشروع (لا حاجة بنا - ولا به - إلى ذلك) . ولكننا نشير إلى أن طبيعة المشروع تستبعد أية صيغة استهلاكية للاحتفاء به ، وتقترح صيغة وحيدة ، ربما ، تنكافأ مع ما يطرحه من قيم : صيغة المحاوراة النقدية ، التي تؤكد تلك القيم ، دون تورط فيما يستشري في حياتنا الثقافية والسياسية من نوازع الإلغاء والنفي والإهدار المتبادل ، إلى الواحدية العمياء .

إنها الصيغة الوحيدة التي تليق بالمشروع . . وصاحبه ، وينا .

يرصد ملازمة مسار التقليد لصيرورة الشعر العربي الحديث ، بلا توقف ، دون أن يتوقف - هو نفسه - أمام ظاهرة « المعاشية » هذه التي لم تجد تفسيرها اللائق ، في أية دراسة سابقة . ما الذي يفرض على « بنية التقليد » أن تعيد إنتاج ذاتها باستمرار ؟ هل نلجأ إلى السياسى لتفسير الشعرى ، فنعتمد المرجع في انحسار « حركات التحرر العربى » ؟ أم يمكن الاحتفاء بفكرة لا تخفى جذورها العنصرية ، من قبيل « مقاومة اللغة العربية وثقافتها القديمة لكل تجديد » (١٦٥/٤) ؟ (راجع خصائص الثقافة العربية التي سكها « أدونيس » بوصفها خصائص مطلقة ، في مقدمة الجزء الأول من « الثابت والمتحول » ، وبالذات فيما يتعلق بخصيصة « رفض التجديد » . وقارن) .

نعم : « لا بد لنا أن نسأل ما هو أبعد وأشمل ، بمعنى هل كانت تأويلات نسق مفاهيم الحداثة من طرف حداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر مفككة لأسس التقليدية ؟ وهل كان بحث التقليديين عن التقدم ، بما هو مفهوم محورى ، في الشعر العربى القديم ، يختلف عن بحث الرومانسيين



عمر الشعر الجاهلي

عمر الشعر الجاهلي

عود على بدء

عادل سليمان جمال*

والقصائد التي وصلت إلينا تعود إلى هذه الفترة^(١).

ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تكون قصائد القرن السادس هذه هي بدايات الشعر العربي، وإنما هي - كما لاحظ Lyall - نتاج ممارسة طويلة عبر زمن غير قصير لهذا الفن، فنظام الأوزان المعقد والمرن في آن، والشكل الذي لا يكاد يختل من طلل ونسيب ورحلة... إلخ، واللغة التي تكاد أن تكون واحدة في مفرداتها وتراكيبها ونحوها ومجازها، كل ذلك يشير، دون شك، إلى زمن متطاول استلزمه هذا الإحكام لعناصر القصيدة^(٢).

ولعل ابن سلام (-٢٣١) هو أقدم من أشار إلى أمر عمر الشعر الجاهلي، فهو يرى أنه «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قصّدت القصائد وطوّلت الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن

بداية الشعر الجاهلي أمر مشكل، خاض فيه العلماء قديما وأدلى فيه المحدثون دلاءهم، فما عبره الأول ولا وصلت إليه أرشبة الآخرين. وقلما يغفل كتاب عن تاريخ الأدب العربي هذه المسألة، ولكن أكثر ما في هذه الكتب مكرور معاد، اتكأ فيه اللاحق على السابق العربي والغربي، سواء بسواء. وكلام الدارسين العرب معروف متداول، أما آراء المستشرقين في هذا المجال فيمثلها Nicholson، يقول:

«الأدب [يعني به الشعر] الذي بين أيدينا الآن - وكان في ذلك الوقت أدبا شفهيًا حفظ عن طريق الرواية، ولم يدون إلا بعد ذلك بأمد طويل - لا يمثل إلا قرنا واحدا من العصر الجاهلي، حوالي سنة ٥٠٠ إلى سنة ٦٢٢، وهي السنة التي هاجر فيها محمد (ﷺ) إلى المدينة،

عبد مناف^(٣). أى أن القصائد بدأت فى الظهور فى أوائل القرن السادس الميلادى، ويرجع ابن سلام هذا الفضل إلى مجموعة من الشعراء على رأسهم المهلهل، يقول: «وكان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب وأثل... كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل، ومهلهل خاله، وطرفة وعبيد وعمر بن قميئة والمتلمس فى عصر واحد»^(٤).

خفارتى^(٧).

ويسدو أن الجاحظ قد توصل إلى هذه الطريقة الحماسية لتحديد عمر الشعر الجاهلى كما يلي^(٨): مات زرارة بن عدس - وهو من سادة تميم وأشرافها - خلال حكم عمرو بن هند، ملك الحيرة (٥٥٤ - ٥٦٩) قبل يوم أواره الثانى^(٩). وكما هو معروف فإن رسول الله (ﷺ) ولد سنة ٥٧٠، بعد موت عمرو بن هند بعام أو نحوه، ومن ثم فموت زرارة كان قبل مولد رسول الله (ﷺ). وهذا يستتبع أن يكون قبل مبعث رسول الله (ﷺ) بخمسة وأربعين عاما حين كان فى الأربعين من عمره. وكان زرارة رئيس تميم أربعين عاما أو تزيد، ورأس أبوه عدس قبل تميما أربعين عاما أيضا. فإذا جمعنا سنين هذه الفترات كان الناتج ما بين مائة وخمسة وعشرين عاما إلى مائة وثلاثين عاما. وإذا أضفنا إلى ذلك سبعين عاما أو نحوها للزمن الذى سبق عصر امرئ القيس وعاش فيه شعراء مثل ابن خنّام، تحصل لدينا بغاية الاستظهار الأعوام المئتين التى جعلها الجاحظ عمر الشعر الجاهلى.

وبون بعيد بين ما ادعاه الجاحظ وما قال به ابن سلام. فبينما يقرر ابن سلام أن مهلهلا قصّد القصيد، يرى الجاحظ أن بداية الشعر العربى تسبق ذلك بعقود قليلة. ولا يعقل أن يبدأ الشعر العربى من فراغ ليصل إلى ما وصل إليه على يد مهلهل وامرئ القيس خلال نصف قرن من الزمان. ولكن من الملاحظ أن الجاحظ ربما كان قد عدل عن ذلك الرأى فى أواخر كتابه، وتحاشى أن يحدد تحديدا قاطعا عمر الشعر الجاهلى، قال: «وقد قيل الشعر قبل الإسلام فى مقدار من الدهر أطول مما بيننا اليوم وبين أول الإسلام»^(١٠)؛ أى بين الوقت الذى كان يعيش فيه، وهو منتصف القرن الثالث

ثم يأتى الجاحظ (٢٥٥-)، وهو بلا ريب قد اطلع على كتب ابن سلام، فكتب الجاحظ حافلة بالنقول عن مؤلفات ابن سلام، فلا يعتد بما قاله ابن سلام، أو قل يحاول ما لم يحاوله ابن سلام حرصا وتأنيا، فحدد لتاريخ الشعر العربى ميلادا، يقول:

«وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن... ويدل على حداثة الشعر قول امرئ القيس بن حجر:

١- إن بنى عوف ابتنوا حسبا

ضيعه الدخولون إذ غدروا

٢- أدوا إلى جارهم خفارته

ولم يضع بالمغيب من نصروا

٤- لا حميرى وقى ولا عدس

ولا است غير يحكها الثفر

٥- لكن عوير وقى بدمته

لا قصر عابه ولا عور

فانظر كم كان عمر زرارة! وكم كان بين موت زرارة ومولد النبی عليه الصلاة والسلام؟ فإذا استظهرنا الشعر - وجدنا له - إلى أن جاء الله بالإسلام - خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتى عام^(٥).

والشعر الذى استشهد به الجاحظ تقوية لحجته نظمه امرؤ القيس بعد مقتل أبيه على يد بنى أسد^(٦). وقد ترك الجاحظ بيتا من هذه المقطوعة لابد من إيرادها حتى تتضح الصورة، وحقه أن يكون بعد البيت الثانى، وهو:

٣- لم يفعلوا فعل آل حنظلة

إنهم جئربش ما ائتمروا

الهجري وأول الإسلام، وعلى هذا الافتراض تكون بداية الشعر الجاهلي ما بين منتصف القرن الرابع وأول الخامس الميلادي. وهذا الافتراض أقرب للصحة، وإن لم يكن صحيحاً تماماً، لأنه يتفق وتاريخ الأمة العربية في جاهليتها، كما سابين فيما بعد. والجاحظ نفسه يقول:

«فكل أمة تعتمد في استبقاء مآثرها وتحسين مناقبها على ضرب من الضروب وشكل من الأشكال وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها... وذهبت العجم على أن تقيد مآثرها بالبنيان... والكتب بذلك أولى من بنيان الحجارة وحيطان المدر، لأن من شأن الملوك أن يطمسوا على آثار من قبلهم، وأن يعميتوا ذكر أعدائهم، فقد هدموا بذلك السب أكثر المدن وأكثر الحصون»^(١١).

وقد ذكر ابن سلام - قبل الجاحظ - أن «الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»^(١٢). ويقول Lyall في هذا الشأن، وقد أصاب:

«ليس هناك غير الشعر الجاهلي ينطبق عليه تعريف ماثيو أرنولد للشعر بأنه نقد الحياة. فليس هناك أمة نجحت نجاحاً تاماً في إعطاء صورة عن نفسها: خيرها وشرها، قوتها وضعفها غير الأمة العربية، ومن ثم فالشعر الجاهلي هو بلا مرأى تاريخ هذه الأمة في ذلك العصر»^(١٣).

وإذا كان ذلك كذلك، فلا جرم أن تعتمد كل قبيلة بشعرائها؛ فهم المخلدون لمآثرها، المشيدون بكرمها وفضائلها المنافحون ضد عدائتها. ونص ابن رشيقي التالي يصور أوضح تصوير هذه العلاقة الوثيقة بين دور الشاعر من حيث هو وفان، ودوره بوصفه مؤرخاً:

«كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء

يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس. ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبح عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكورهم. وكانوا لا يهتثون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»^(١٤).

ومن ثم، اجتهدت كل قبيلة في الحفاظ على أشعار شعرائها لأنها محض تاريخها وسجل مفاخرها وأنسابها ومحتدتها، ومعلقة عمرو بن كلثوم التونية خير مثال لذلك، فقد كانت:

«بنو تغلب تعظمها جدا ويرويه صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك، قال بعض شعراء بكر بن وائل:

الهي بنى تغلب عن كل مكومة
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبداً مذ كان أولهم

بالرجال لشعر غير مستوم»^(١٥).

فالشعر الجاهلي، إذن، لم يكن مجرد فن يعبر انشاعر من خلاله عما يتمثل في صدره من الأحاسيس، ولكنه كان أيضاً سجلاً لتاريخ القبيلة في تعدد نواحيه على مدى الأزمان، ومبعث تواصل لوجودها على مر الأيام وفي كل آن. فإذا صح ذلك - وهو صحيح فيما تنصرون - جاز لنا أن نقول إن الشعر العربي لا تعود بداياته - كما ذكر الجاحظ في الموضع الثاني من كتابه - إلى أواسط القرن الرابع وأوائل الخامس، بل أقدم من ذلك بكثير - قدم تاريخ القبائل العربية ذاتها. وقد أبدى جب Gibb ملاحظة سديدة في هذا الشأن حين قال:

«لقد خاض الشعراء المعارك بأشعارهم بقدر ما خاضها المحاربون بسيفوفهم ورماحهم، بل أربوا على المحاربين في هذا المضمار»^(١٦).

دعنا نبدأ - في بحثنا عن عمر الشعر الجاهلي - بمناقشة الرأي الذي سلم به أكثر الباحثين، قدماء ومعاصرين، نقلاً عن ابن سلام^(١٧)، وهو أن المهلهل أول

فيقول: الآن شفيت صدرى بحقيقة اليقين» (٢٠).

فواضح أن أبا العلاء ينكر أن يكون المهلهل هو أول من رقق لغة الشعر، وأنه لم يلقب بهذا اللقب لفعله هذا، بل لشيء آخر تماما. وبذلك بطل عند المعري تفسير ابن سلام لهذا الفعل وما استتبعه من تلقيب، وكذلك بطل عنده ما قاله ابن الأعرابي، وهو تفسير سبق إليه أبو عبيدة، قال:

«وإنما سمي مهلهلا لأنه هلهل الشعر، يعنى سلسل بناء» (٢١). وفوق ذلك تجاهل المعري مسألة سبق المهلهل غيره من الشعراء إلى تفصيل القصائد، وإزالة المقطوعة من عدة أبيات إلى ثلاثين بيتا، كما ذكر الأصمعي (٢٢).

وقف عمر بن شبة والمعري عند حد الإنكار ولم يجاوزاه. لم يقل أى منهما إذا لم يكن المهلهل هو أول من قصد القصائد فمن يكون؟ وسوف أحاول فيما يستقبل من الصفحات أن أجيب عن هذا السؤال حسب المادة التي وقفت عليها.

من المعروف أن شهرة المهلهل شاعراً فارساً قد ارتبطت بحرب البسوس التي استمرت أربعين عاما وانتهت في العقد الأخير من القرن الخامس فيما أرجح، أو العقد الأول من القرن السادس (٢٣) خلال حكم الحارث ملك كندة الذي توسط لإنهاء هذه الحرب الطحون (٢٤). وباستثناء أشعار قليلة للمهلهل فإن عظم شعره نظمه في حرب البسوس، ولم أجد إلا قصيدة واحدة من أحد عشر بيتا قالها في وقعة السلان التي حدثت قبل حرب البسوس، كما سيأتى بيانه بعد قليل. فإن صح أن المهلهل ذاعت شهرته بوقوع حرب البسوس، فإن بعض معاصريه أمثال الفند الزماني والحارث بن عباد وسعد بن مالك والمرقش الأكبر وابن أخيه المرقش الأصغر يستحقون جميعاً أن يشاركونه هذه المزية التي اختص بها أكثر العلماء. وأكتفى هنا بالنظر في شعر ثلاثة من هؤلاء الشعراء مشبها أنهم أيضاً قد قصدوا القصائد، وأن قصائدهم قد استكملت الشكل المعروف بأقسامه المختلفة من أطلال ونسيب.

من قصد القصائد، وإنما سمي مهلهلا لهلهلة شعره، أى سلاسة بنائه. وفصل ابن الأعرابي هذا الكلام فقال: «المهلهل مأخوذ من الهلهلة، وهى رقة نسج الثوب، والمهلهل: المرقق للشعر، وإنما سمي مهلهلا لأنه أول من رقق الشعر» (١٨). ولكن عمر بن شبة خالف ذلك الرأى. نقل السيوطى عنه ما يلى:

«للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه. وقد اختلف فى ذلك العلماء. وادعت القبائل كل قبيلة لشاعرها أنه الأول، ولم يدعوا ذلك لقاتل البيتین والثلاثة، لأنهم لا يسمون ذلك شعرا. فادعت البمانية لامرئ القيس، وبنو أسد لعبيد بن الأبرص، ونغلب لمهلهل، وبكر لعمر بن قميصة والمرقش الأكبر، وإياد لأبى دؤاد. قال: وزعم بعضهم أن الأفوه الأودى أقدم من هؤلاء وأنه أول من قصد القصيدة» (١٩).

فهو يرى أن العصبية دفعت مختلف القبائل إلى نسبة ذلك الفضل إلى شاعر من شعرائها.

من هذه القلة أيضا التي رفضت ما ذكره ابن سلام: أبو العلاء المعري. فى (رسالة الغفران) يسأل ابن القارح - فيمن يسأل من أهل النار - المهلهل:

«فأخبرنى لم سميت مهلهلا؟ فقد قيل إنك سميت بذلك لأنك أول من هلهل الشعر، أى رققه! فيقول: إن الكذب كثير. وإنما كان لى أخ يقال له امرؤ القيس، فأغار علينا زهير بن جناب الكلبي، فتبعه أخى فى زرافة من قومه فقال فى ذلك:

لما توقل فى الكراع هجينهم

هلهلت أثار مالكا أو صنبلا

هلهلت: أى قاربت، ويقال: توقفت. ويعنى بالهجين: زهير بن جناب، فسمى مهلهلا. فلما هلك شبهت به، فقيل لى: مهلهل.

١- الفند الزماني:

احتفظ لنا ابن ميمون بثلاث قصائد للفند^(٢٥) أولها
رائية في ثمانية وسبعين بيتا، وسأخصها بشئ من التفصيل
بعد قليل، والثانية نونية عدتها عشرون بيتا، ومطلعها:

أقيدوا القوم، إن الظلم
م لا يرضاه ديّان

وقد اختار منها أبو تمام (الحماسية رقم: ٢ في الجزء
الأول) في حماسه تسعة أبيات. والثالثة لامية عدد أبياتها
واحد وعشرون بيتا ومطلعها:

أيا تملك يا تملُ
ذات الدل والشكل

فواضح أن هذه قصائد لا مقطوعات. وأكد أجزم أن
قصائد أشباهها فقدت. وأكتفى هنا بالنظر إلى الرائية، وهي
تبدأ بذكر الأطلال، يستهلها بقوله:

أشجاك الربيع أقوى والديار
وبكاء المرء للربيع خسار

ولكنه لا يطيل الوقوف، ويزجر نفسه على بكائه، فلن
يرد البكاء شيئا. وخليق به وهو الفارس المجرب أن يكون
صبورا غير جزوع، فلا يصدر عنه ما يشين رجولته، فيقول
في البيت الخامس مخاطبا نفسه:

أيها الباكي على ما فاته
اقصرن عنك، فبعض القول عار

ويستمر في حديثه مع نفسه مبينا لها أن الجزع لا
يجدى عنها نقيرا، كما لم يجد قومه شيئا بعد ما حل بهم
ما حل من انكسار وقهر في معترك القتال، فيقول مخاطبا
قومه:

فاجزعوا للامر أو لا تجزعوا
قد تداعي السقف وانهار الجدار

ويصف في عشرة أبيات كيف كان هذا التداعي وذاك
الانهيار. ويختلط حديثه عن قومه بحديثه عن نفسه،

فكلاهما جزع لما حاق به، وكل منهما عانى مرارة الهزيمة
في ساحة الوغى وباحة الهوى سواء بسواء. ولكن ما باله
ينساق مرة أخرى إلى هذا الحديث، فما فات لا يعيده
تذكره، ولن يغير كنهه وحقيقته. آن له، إذن، أن يجابه
الواقع:

إنما ذكرت شيئا قد مضى
حلم، لو يرجع الحلم أذكّار

وإذا كان قومه - وهو فيهم وسط - قد هزموا مرة، فقد
كانت لهم أيام أذلوا فيها أعداءهم القحطانيين، وظهروا
عليهم، فيبدأ بنى تيمة معيرا:

يا بنى تيمة قد عاينتم
وقعة منا لها نار شنار

ويتبجح بما أنزلوه بهم، وما أذاقوا قحطان من قهر
ومذلة، وأنى لهم بنزار وهي نار تحرق ما تلقاه، ونور للناس به
يستضاء:

جمع الله نزارا فنفي
بهم الناس جميعا فاستناروا
إنما الناس ظلام دونهم
فإذا ما أظلم الناس أناروا
نحن للناس سراج ساطع
وضرام يتقى منه الشرار

وإذا كانت نزار كذلك، فهي حربة أن تسود وأن
يرضخ لها سادة الناس، فيذكر قحطان بما ناله نزار منها في
غير وقعة:

إذ قتلنا بالحمى ساداتكم
وأجرناكم، وفي ذاك اعتبار

ثم يوم خزازي:

كم قتلنا بخزازي منكم
وأسرنا بعد ما حل الحار

ثم انتصارهم على مذبح:

٢- الحارث بن عباد:

الحارث فارس بكر غير مدافع، استمظم قتل كليب
أخى المهلهل في ناقة، وأبى أن يدخل في أمر تخطأ فيه قومه.
ثم وقع حادث جلل: قتل المهلهل بجيرا، ابن الحارث بن
عباد. فقال الحارث: نعم القتل قتيلا أصلح بين ابني وأهل.
فقد ظن أن المهلهل أدرك به ثأر أخيه وجعله كفؤاً له، فقال
للحارث قومه: بل قال مهلهل إنه قتله بشع نعل كليب.
فغضب الحارث ودعا بفرسه وقاد قومه. احتفظ لنا كتاب بكر
وتغلب بعدة أشعار للحارث منها ثمانية أقلها طولا تقع في
ثمانية عشر بيتا، وما هي مطالعها حسب ورودها في الكتاب:

ص: ٦١ - ٦٤، مائة بيت:

١ - كل شئ مصيره لزوال
غير ربي وصالح الأعمال

ص: ٦٩ - ٧٠، ستة وعشرون بيتا:

٢ - كأننا غدوة وبني أبينا
غداة الخيل تُقَرَّعُ بالذُكُور

ص: ٧٢، ثمانية عشر بيتا:

٣ - عفت أطلال مئة بالجفير
إلى الأجياد منه فجو بير

ص: ٧٤ - ٧٥، ستة وعشرون بيتا:

٤ - حى المنازل أقفرت بسهام
وعفت معالمها بجنب ثرام

ص: ٧٦ - ٧٨، ثمانية وأربعون بيتا:

٥ - بانت سعاد وما أوفئت ما تعد
فانت في إثرها حران معتمد

ص: ٨٠ - ٨٢، خمسون بيتا:

٦ - هل عرفت الغداة رسما محيلا
دارسا بعد أهله مأمولا

ص: ٩٦ - ٩٧، أربعة وعشرون بيتا:

ونجت منا فرارا مذحج

هربا، والخيل يعلوها الغبار

وبعد كل هذه الدوائر التي دارت على قحطان، كان
لا بد لقحطان كلها أن يعلوها قتام الذل، وتشينها معرة
الإسار فتتقاد خاضعة في صغار:

أسمحت قحطان في أرساننا
خبب الأعيار تتلوها الصغار

ويطيل في وصف ما عانته قحطان من حر القتال، وما
أنزله بها نزار من ذل وهوان، وينذر قحطان بأن لا سبيل لها
على نزار:

لن تنالوا من نزار مثما
منكم نالت من الذل نزار

ويبين لهم سبب عجزهم عن نيل مثل هذا المرام،
فيعدد مفاخر نزار، ويسهب في بيان فضلها وأمجادها وعراقة
نسبها وحמיד حسبها:

نحن أولاد معد في الحصى
ولنا من هاجر المجد الكبار

ولكن أكرم من شدد به
عقد الحبو قدما والإزار

إن إسماعيل من يقخر به
يلف في دار بها حل الفخار

ثم يختم هذا الفخر بوعيد لا لقحطان فقط، بل لكل من
يتوئب لقتال قومه:

أيما قوم حللنا بهم
للردى فيهم رواح وابتكار

من هذا العرض يتضح أن قصيدة الفند، إلى جانب
طولها الذي لا تدانيه كثير من القصائد الجاهلية التي
وصلتنا، تبين عن مرحلة متقدمة في تطور القصيدة العربية
في شكلها المعروف، فهي - وإن خلت من النسب
والرحلة - قد بدأت بالأطلال، ولعل موضوع القصيدة أملى
على الشاعر أن يتجاوزهما، كما تجدد في معلقة عمرو بن
كثوم مثلا، حيث بدأ بذكر الخمر التي تلائم روح الفخر
الذي يسود القصيدة، وأعقب الخمر بالغزل، لا بالنسب.

٧ - عفا منزل بين اللوى والحواس
لمرّ الليالي والرياح الروامس

ص: ١٠٩ - ١١٠، واحد وعشرون بيتاً:

٨ - ونهيتُ جَسَّاساً لقاءَ كليبهم
خوفَ الذي قد كان من حدثان

والقصيدة الأولى (حسب ترقيمي هنا) على طولها
تخلو من المقدمة الطللية والنسيب، وذلك فيما أرجح لأنها
خرجت مخرج الرثاء. وقصائد الرثاء - إلا نادراً - تخلو من
هذه المقدمات. استهل الحارث القصيدة برثاء بجير، ثم ختم
الرثاء بإبعاد تغلب:

تَكَلَّتْنِي عن المنية أُمي
وأَتَاها نَعْيٌ عَمِيَّ وَخَالِي
إن لم أشف النفوس من تغلب الغد
ر بيوم يذل برك الجمال
يا لقومي فشمروا ثم جدوا
وخذوا حذرکم ليوم القتال

وتمضى القصيدة على هذا النمط في تخفيض قومه
وتهديد تغلب، ويتكرر فيها هذا الصدر المشهور أربعاً وأربعين
مرة:

* قَرَباً مَرَبِطِ النعمانة مَنَى *

وواضح من مطالع القصائد الأخرى - ماعدا الثانية
والأخيرة - أنها تبدأ بذكر الأطلال حيناً والنسيب حيناً آخر.
وبعض هذه القصائد قالها ابتداءً، وأجابه المهلهل عنها، مثل
اللامية (رقم: ١ هنا)، ثم الرائية (رقم: ٢ هنا)، أجابه عنها
المهلهل برائيته المشهورة التي مطلعها:

أَلَيْتُنَا بَذَى حُسْمُ أَنْبَرِي
إذا أنت أنقضيت فلا تُحَوِّرِي

وأجابه الحارث عنها ثانية برائيته (رقم: ٣ هنا). وفي هذه
الرائية استهل الحارث بالأطلال في بيتين، ثم أعقب ذلك
بالنسيب في بيتين، ثم انتقل فجأة إلى ذكر الحرب والفخر
بقومه وانتصارهم على تغلب، فيقول:

فَسَائِلُ إن عَرَضْتَ - بني زُهَيْرُ
ورَهْطُ بني أَمَامَةِ وَالْغَوِيرِ

وفي القصيدة الميمية (رقم: ٤ هنا) يذكر الأطلال في
مفتتحها وطمس الرياح لها في بيتين ونصف متخلصاً بذلك
إلى النسيب، فيقول في البيت الثالث:

أَقُوتُ، وقد كانت تحلُّ بِجَوْهَا
حُورُ المدامعِ من طِبَاءِ الشَّامِ

وينتقل فجأة في البيت السابع إلى ذكر وقائع بكر مع
تغلب وكندة، وكيف قُلت بكرٌ جموعهما، ويتوعد تغلب،
ويؤكد أنه لن ينسى قتل بُجَيْرٍ، وأنها حرب لا هواده فيها.

وفي القصيدة الدالية (رقم: ٥ هنا) لا ذكر للأطلال
فيها، وإنما يبدأها بالنسيب، ثم يصف جمال صاحبتها
وتمكنها من قلبه في عشرة أبيات، ثم ينتقل دون تمهيد في
البيت الحادى عشر إلى وقائع بكر مع تغلب فيقول:

سل حىً تغلب عن بكر ووقعتهم
بالحنو إذ خسروا جهراً وما رشدوا

وفخر بقبائل بنى بكر في سبعة وثلاثين بيتاً.

ويبدأ القصيدة اللامية (رقم: ٦ هنا) بالكلام على
الطلل ويصف بلاءه وأثافيهِ السُّفْع، وما فيه من وحش وطير،
وجر الرامسات ذبولها من شمال وجنوب وصبا، ويستغرق
ذلك أربعة عشر بيتاً، ثم يبدأ البيت الخامس عشر ذكر
صاحبة التي عمرت تلك الدار يوماً، يقول:

يوم أبدت لنا سلامة وجها
مستتيراً وعارضاً مصقولاً

ويصف ملاحظتها وشبابها في عشرة أبيات، ثم ينتقل فجأة إلى
ذكر تغلب وحروب قومه معها، فيقول في البيت السادس
والعشرين:

سَقِهَتْ تغلبُ غَدَاةً تَمُنْتُ
حرب بكرٍ فقتلوا تقتيلاً

فقدت منها أقسام أو أبيات من أقسامها المختلفة، مثل المفضلية
رقم : ٤٩ ، ولسهولة المراجعة أثبتتها هنا:

وتبدأ السينية (رقم: ٧ هنا) بذكر الطلل العافى وما
بقي فيه من آثار من رحلوا: وتد وأثافى ونؤى. ويصف ما
فعلته الرياح والأمطار ببقايا الدبار، فيقف يسألها:

وقفت بها أرجو الجواب، فلم تجب

وكيف جواب الدارسات الخوارس

وفى الأبيات الثلاثة التالية يتذكر من كان يحل بها
من أمثال الدُمى، وفى البيت الحادى عشر ينتقل إلى مخاطبة
بنى تغلب فيقول:

بنى تغلب لم تنصفونا بقتلكم

بجيرا ولما تُقتلوا فى المجالس

ويتهددهم ويتوعدهم، ويذكرهم بظهور بكر عليهم
كلما التقوا.

٣- المرقش الأكبر:

إذا كان شعر المهلهل والحاتر بن عباد، إلا قليلا،
متصلا بحرب البسوس، فإن شعر المرقش الأكبر يكاد يكون
مناصفة بين وقائعها وألم الحب المحض، فقد كان المرقش
من الشعراء الذين أطلق عليهم فى العصر الجاهلى اسم
«التميمون». أفنى التميمون حياتهم فى الجاهلية كما قضاه
«الغزويون» فى الإسلام فى البكاء على صراحهم اللواتى لم
يتح لهم القدر الزواج منهن، أو أتاح ثم غدر. ففاض شعرهم
حسرة وأتينا، كما بين أستاذنا المرحوم يوسف خليل فى
كتيب قيم. ولا يقدح فى صحة شعر هؤلاء وهؤلاء مانحلو،
وما صاحبه من أخبار لا تكاد النفس تصدق بها. فشعر
المرقش فى صاحبه أسماء كشمه فى حرب البسوس سواء
بسواء صحة وصدقا. أثبت المفضل فى اختياره اثنتى عشرة
قصيدة ومقطوعة للمرقش الأكبر، رقم: ٤٥ (سبعة أبيات)،
رقم: ٤٦ (اثنا عشر بيتا)، رقم: ٤٧ (عشرون بيتا)، رقم:
٤٨ (أحد عشر بيتا)، رقم: ٤٩ (اثنا عشر بيتا)، رقم: ٥٠
(سبعة عشر بيتا)، رقم: ٥١ (أحد عشر بيتا)، رقم: ٥٢
(ثمانية أبيات)، رقم: ٥٣ (ثلاثة أبيات)، رقم: ٥٤ (ثمانية
أبيات). ولا شك عندى أن بعض هذه المقطوعات أجزاء من
قصائد لم تصل إلينا كاملة. وعندى أيضا أن بعض القصائد

١ - هل تعرف الدار عفا رسمها

إلا الاثافى ومبنى الخيم

٢ - أعرفها دارا لأسماء قال

دمع على الخدين سح سجم

٣ - أمست خلا بعد سكانها

مقفرة ما إن بها من إرم

٤ - إلا من العين ترعى بها

كالفارسيين مشوا فى الكم

٥ - بعد جميع قد أراهم بها

لهم قباب وعليهم نعم

٦ - فهل تسلى حبها بازل

ما إن تسلى حبها من أمم

٧ - عرفاء كالفحل جُمالية

ذات هباب لا تشكى السأم

٨ - لم تقرا القيظ جنينا ولا

أصرها تحمل بهم النعم

٩ - بل غربت فى الشول حتى نوت

وسوغت ذا حبك كالإرم

١٠ - تعدو إذا حرك مجدافها

عدو رباع مفرد كالزلزم

١١ - كأنه نصع يمان وبالك

أكرع تخنيف كلون الحُم

١٢ - بات بغيث معشب نبت

مختلط حربته بالينم

وواضح أن تشبيهه الناقة - الذى بدأ فى عجز البيت
العاشر - بالثور الوحشى ينتهى فجأة بعد بيتين ونصف وأنا
مقتنع بيقين أن هذا القسم مفقود، وأن أقساما أخرى تليه قد
فقدت أيضا. ولو انتهت إلينا القصيدة كاملة لرأينا أنها تفوق
قصائد المهلهل لغة وأسلوبا وإحكام قصيد. ومن حسن الحظ
أن ميمية المرقش الأكبر الأخرى قد وصلتنا كاملة، وأنا
مضطرب كل الاضطراب أن أتى بنصفها هنا حتى يتابع القارئ
تحليلها وحتى تسهل المقارنة بين مقدمتها ومقدمة الميمية
التي أثبتتها آنفا:

تبدأ الميمية الأولى «الخيم» بالحديث عن الأطلال،
فلأيا ما يتبين الشاعر من الدار العافية أنافيتها والأماكن التي
كانت تقوم فيها خيامها، دار كانت تخل بها أسماء
فأضحت وحشا يبابا. ويختلط الماضي البعيد الحي بالحاضر
المائل الممحل في ذهن الشاعر قدمه على الخدين سح سجم
حزنا وألما وصباية. ويجيل النظر حوله فلا يرى إلا الوحش
ترعى ما كان يوما عامرا. ولكن كيف السبيل إلى السلو من
ألم الفراق ولذعة الحب ووحشة المكان! هذى ناقته القوية
كفيلة أن تحمله بعيدا عنه يتسلى حب أسماء، بذلك
يتخلص الشاعر من «الأطلال والنسيب» إلى «الرحلة» في
يسر وسهولة. تبدأ الميمية الثانية «كلم» أيضا بالأطلال
والنسيب ولكن بطريقة مغايرة لما في الميمية الأولى «خيم»،
فالشاعر هنا عارف للديار متبين لها. يسألها فلا تجيب، أنها
صمم؟ كلا، لو كانت الديار تتكلم لحكت له هذه الدار
عن أسماء وأهلها الطاعنين. وإذا كان الشاعر في الميمية
الأولى رأى أن ما بقى من آثار الديار لا يعدو الأثافي ومبنى
الخيام، ففي هذه الميمية لم يبق من آثار الديار سوى شيء
يسير كخط القلم. وإذا لم يكن في الميمية الأولى من معالم
الحياة إلا بقر الوحش التي تسترهد المكان، فمعالمها في الميمية
الثانية نبت جسيم ندى، ونور ناضر حسن وزها. ولكن هل
هذا ما أشجاء؟ أم أشجاء تذكر النساء بكرة راحلات؟ فهذا
تخلص لطيف في البيت الخامس إلى وصف «الرحلة»،
ولكنها ليست رحلته هو كما في الميمية الأولى، وإنما رحلة
النساء - يستعيدها بعد حين، كما في معلقة زهير - واصفا
جمالهن في البيت السادس. ولكن هل هذا ما أشجاء حقا؟
لا، إن الذي أهمه هو مقتل ابن عمه، فهذا تخلص ثان
لطيف جدا ليبدأ رثاء ابن عمه^(٢٦) ثعلبة بن عوف الذي قتله
المهلهل في إحدى وقائع حرب البسوس - وينتهي الرثاء
بالبيت السابع عشر. هذا الرثاء الفادح يذكره بخطب جليل
نزل به ويقومه، فقد أوقع بهم ملك من ملوك آل جفنة. وهذا
مرة ثالثة تخلص في غاية الحسن من موضوع إلى آخر مشابه
له، فإن حزنه وكمدته لمقتل ابن عمه لا يقل عن ألمه وهمه
لغزو ابن أخته قومه. ويستمر هذا القسم حتى تنتهي القصيدة
بالبيت الخامس والثلاثين. من هذا العرض لكلتا القصيدتين
يجز لنا أن نستظهر ما يلي:

- ١ - هل بالديار أن تجيب صمم
لو كان رسم ناطقا كلم
- ٢ - الدار قفر والرسوم كما
رقش في ظهر الأديم قلم
- ٣ - ديار أسماء التي تبلت
قلبي، فعينى ماؤها يسجم
- ٤ - أضحت خلاء نبتها نثد
نور فيها زهوه قاعتم
- ٥ - بل هل شجبتك الظعن باكرة
كانهن النخل من ملهم
- ٦ - النشر مسك، والوجوه دنا
نير، وأطراف البنان عنم
- ٧ - لم يشج قلبي ملحواث
لأصاحبى المتروك في تغلم
- ٨ - ثعلب ضراب القوانس بالـ
سيف وهادى القوم إذ اظلم
- ٩ - فاذهب فدى لك ابن عمك، لا
يخلد إلا شابة وأدم
- ١٠ - لو كان حى ناجيا لنجا
من يومه المزلم الأعصم
- ١١ - فى بازخات من عماية أو
يرفعه دون السماء خيم
- ١٢ - من دونه بيض الأنوف وفو
قه طويل المنكين أشم
- ١٣ - يرقاه حيث شاء منه، ولا
ما تنسه منية يهرم
- ١٤ - فغاله ريب الحوادث حـ
تى زل عن أرياده فحطم
- ١٥ - ليس على طول الحياة ندم
ومن وراء المراء ما يعلم
- ١٦ - يهلك والد، ويخلف مو
لود، وكل ذى أب يئتم
- ١٧ - والوالدات يستفدن غنى
ثم على المقدار من يعقم
- ١٨ - ما ذنبنا فى أن غزا ملك
من آل جفنة حازم مرغم

من بكى في الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحمام بن معاوية وإياه عنى امرؤ القيس بقوله:

يا صاحبي قفا النواعج ساعة

نبكى الديار كما بكى ابن حمام، (٣٠)

ثم نقل عن أبي عبيدة معمر بن المثنى (ـ ٢١٤): «هو ابن خدام»، ثم أنشد البيت الذي أورده ابن سلام، ثم زاد، وهو القائل:

كانى غداة البين يوم تحمّلوا

لدى سمّرات الحى ناقفُ حنظل

يعنى أن ابن خدام هو قائل هذا البيت، وهو البيت الرابع من معلقة امرئ القيس. ويؤكد ابن حزم (ـ ٤٧٦) هذا الكلام مضيفاً إليه. ففى معرض حديثه عن كنانة بن بكر قال:

«ومنهم بنو عدى، وزهير، وعليّ بن جناب بن هبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر المذكورين، وهم بطون ضخمة، وعمهم عبيدة ابن هبل، بطن. من ولده: امرؤ القيس بن الحمام بن مالك ابن عبيدة بن هبل، وهو ابن حمام الشاعر القديم الذى يقول فيه بعض الناس: ابن خدام... وهو الذى قال فيه امرؤ القيس:

نبكى الديار كما بكى ابن حمام

قال هشام بن السائب: فأعراب كلب إذا سلّوا بماذا بكى ابن حمام الديار؟ أنشدوا خمسة أبيات متصلة من أول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. ويقولون إن بقيتها لامرئ القيس» (٣١).

ثم نرى أبا حاتم السجستاني (ـ ٢٥٦) يترجم لابن خدام ترجمة مختصرة يذكر فيها نسبه وثلاثة أبيات رأية (٣٢). وبعد قرن تقريباً يورد الآمدى (ـ ٣٧٠) ترجمة لابن خدام ويذكر نسبه كما ذكره ابن حزم بعد: امرؤ القيس

١- إن المرقش الأكبر - وهو معاصر للمهلل - لم يقصد القصائد فقط، بل استقر فى شعره شكل القصيدة بأقسامها المختلفة من أطلال ونسيب ورحلة، كما نقله ابن قتيبة وعرفه وحاول تفسيره (٢٧). وبلغ المرقش فى ذلك مبلغاً ليس للمهلل منه نصيب كبير. والناظر فى شعر المهلهل فى (كتاب بكر وتغلب) أو فى ديوانه المجموع يرى صحة ذلك. وأنا أزعّم أن المرقش الأكبر أحكم ذلك خيراً من معاصريه جميعاً. فشعر الحارث بن عباد مثلاً - وقد مر بنا منذ قليل - وإن احتوى على هذه الأقسام، لا يمهّد كل قسم لتاليه، بل ينتقل فجأة دون تمهيد كما بينت.

٢- اللغة فى شعر المرقش محكمة عالية، لا تقل بل أظن أنها تفوق لغة المهلهل رقة وسلاسة وفصاحة.

٣- إن المرقش الأكبر - حسب الأشعار التى وصلتنا - سبق شعراء المعلقات فى الإتيان ببعض الصور والتشبيهات، مثل رود الوحش قفر الديار (عند زهير وليبد)، ونضرة النبات وسؤال الديار الصم (عند لبيد)، وتشبيه ما بقى من رسم دارس بخط القلم فى جلد أو رق أو كتاب (عند امرئ القيس وغيره).

فإذا استفقنا لنا ما ذكرت، فهل كان المرقش الأكبر وبعض معاصريه أول من قصدوا القصائد وأحكموا شكلها المعروف؟ نقل ابن سلام احتجاج بعض العلماء لامرئ القيس بأنه «سبق العرب إلى أشياء ابتدئها واستحسنها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه والتبكاء فى الديار، ورقة النسيب...» (٢٨)، غير أنه كان قد أورد قبل ذلك هذا البيت لامرئ القيس:

عوجاً على الطلل المحيل لعلنا

نبكى الديار كما بكى ابن خدام

وعلق على ذلك بقوله «وهو رجل من طى: لم نسمع شعره الذى بكى فيه، ولا شعراً غير هذا البيت الذى ذكره امرؤ القيس» (٢٩). ويمدنا ابن قتيبة (ـ ٢٧٦) بأشياء قليلة عن ابن خدام، فنقل عن ابن الكلبي (ـ ٢٠٤) أن «أول

٥٠٠م، وليس عام ٥٢٥ أو بعده كما يقترح بعض الباحثين^(٣٤). ومات المهلهل في الأسر قبل انتهائها. ونحن نعلم أن حرب البسوس استمرت أربعين عاماً، فيكون ابتداءها سنة ٤٦٠ أو ٤٧٠ على أكثر تقدير. ونحن نعلم أيضاً أن المهلهل كان قائد تغلب ورئيسها منذ اليوم الأول لوقائع حرب البسوس. ولا يعقل أن يرأس غلام حدث قبيلة قوية مثل تغلب وهي مقدمة على حرب ضروس ضد قبيلة لا تقل عنها قوة، وهي شقيقته بكر. لا جرم أنه كان آنذاك رجلاً مكتمل الرجولة، ومحارباً مشهوداً له بالحكمة والتجربة. يؤيد ذلك من بعض الوجوه أن المهلهل شارك في معارك قومه ضد القحطانيين التي هاجت قبل حرب البسوس كما ذكرت فيما سبق. فبعد انتصار بغيض على قبيلة صداء اليمنية^(٣٥) ازدادت بغيض قوة وثناء، وعتت وبغت، وتطلعت إلى بناء حرم مثل حرم مكة لا يقتل صيده ولا يهاج عائذه، ففعلت. فبلغ فعلهم زهير بن جناب، وهو يومئذ سيد بني كلب، فأغار عليهم في موضع يقال له بس، فظفر بهم وهدم حرمهم^(٣٦). فتعبأت العدنانية للأخذ بثأرها وطردت اليمانية من بلادها وقادها عامر بن الظرب، فأوقع باليمانيين وقعة منكزة عند البيداء^(٣٧). ولم أجد ذكراً للمهلهل أو أخيه كليب في هذه الوقعة. فاستطار زهير بن جناب سيفه وجمع قومه وأغار على بكر وتغلب عند ماء يقال له الحبي وأسر المهلهل وأخاه كليبا^(٣٨). ولكن القبائل العدنانية استطاعت أن تثار لنفسها برئاسة ربيعة بن الحارث في وقعة السلان. وهنا بدأت العدنانية والقحطانية تعدان لمعركة فاصلة، فتجمعت قبائل معدّ كلها تحت لواء كليب بن ربيعة - أخى المهلهل - وانتصرت انتصاراً حاسماً على القبائل اليمنية^(٣٩).

وليس من السهل تحديد الزمن الذي وقعت فيه هذه الحروب بين عدنان وقحطان، ولكنها - مع ذلك - تسعفنا في تحديد زمن المهلهل، وذلك بدوره يعين على تحديد زمن ابن حذام. رأينا من العرض السريع لهذه الحروب أن وقائعها الأولى تخلو من ذكر المهلهل، مما يبيح لنا أن نستظهر أنه كان صغير السن خلالها. فإذا سلمنا أن حرب البسوس قد انتهت حوالى سنة ٥٠٠م أو سنة ٥١٠م على أكثر تقدير. وأنها قد بدأت عام ٥٣٠ أو ٥٧٠ على أكثر تقدير أيضاً. وأن

ابن حُمام بن مالك بن عبيدة بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة ابن بكر. ثم ينقل عن بعض الرواة أن امرأ القيس هذا هو الذى أشار إليه امرؤ القيس صاحب المعلقة فى بيته الذى مر بنا آنفاً، وأنه يسمّى أيضاً ابن حذام. ثم يذكر له ثلاثة أبيات على روى الراء، وهى مختلفة عن الأبيات الرائية التى أوردها أبو حاتم السجستاني، ولكن كلتا القطعتين على الوزن والروى نفسيهما مما يشعر أنهما من قصيدة واحدة. ويبدو أن ما أورده الأمدى هو مطلع هذه القصيدة، وأول هذه الأبيات هو:

لآل هند بجنبى تَنفَّ دارُ
لَمْ يَمَحْ جِدَّتْهَا رِيحٌ وَأَمطارُ

ثم يقول عن هذه الأبيات: «وهى أبيات فى أشعار كلب، والذى أدركه الرواة من شعره قليل جداً»^(٣٣)، أى من شعر ابن حذام. مما تقدم نرى أن ما فات ابن سلام استدركه آخرون، كل يضيف شيئاً يسيراً إلى كلام من سبقه. فابن حذام شخصية حقيقية، وليس شيئاً وهمياً اخترعته الرواة. فإن صح ذلك - وهو صحيح إن شاء الله - فالسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: متى عاش ابن حذام؟

نحن نعرف على وجه اليقين أنه عاش قبل زمن امرئ القيس. وقد مر بنا أن المهلهل والمرقش الأكبر والحارث بن عباد والفند الزماني كلهم قد كتب القصيدة، وأن المرقش الأكبر خاصة قد أحكم المقدمة الطللية، وإن كانوا كلهم قد ذكروا نكباء الديار. ولكن امرأ القيس صاحب المعلقة لا يذكر أيّاً منهم، وإنما يخص ابن حذام دونهم بهذه المزية. فإن قلنا إن ابن حذام سابق عليهم فى الزمان لم نبعد. ويقوى هذا الفرض أن أبا حاتم السجستاني ذكره فى المصمرين وأنه عاش مائة سنة. وظنى أن ابن حذام كان شاعراً له ذكر وخطر قبل أن تكتمل للمرقش أو معاصريه الأداة، بل لعله كان كذلك قبل ميلادهم.

تعيننا الحروب التى وقعت بين القحطانيين والعدنانيين قبل حرب البسوس على تكشف جوانب عنصر الزمان وأسبقية الشعراء. وأما أظن ظناً أن حرب البسوس انتهت خلال السنوات الأولى من القرن السادس، وربما أوله أو سنة

فإن عام ٣٩٠ - أو قبل ذلك بقليل - يبدو وقتاً مقبولاً لميلاد زهير بن جناب. ويستشف مما ذكره أبو الفرج في ترجمته أن ميلاد زهير أسبق مما اقترحته ههنا. قال: «قال أبو عمرو الشيباني: كان أبرهة حين طلع-نجداً أمّاه زهير بن جناب، فأكرمه أبرهة وفضله على من أمّاه من العرب». وأبرهة المذكور هنا (٣٤٠ - ٣٧٥) غير أبرهة صاحب الفيل (٤٧). وذكر حمزة الأصفهاني أن أبرهة الأول كان معاصراً للملك الفرس سابور الثاني (٣١٠ - ٣٨٠) (٤٨). وإذا أخذنا برواية أبي الفرج عن أبي عمرو الشيباني فلا بد أن زهير بن جناب كان آنذاك في تمام الرجولة وذكاء السن حتى يفضلته أبرهة (على من أمّاه من العرب). فإذا قدرنا أنه كان في الخامسة والعشرين من العمر، وإذا افترضنا أنه قابل أبرهة في آخر سنة من عمره أو حكمه وهي سنة ٣٧٥م كان ميلاد زهير عام ٣٥٠م، وهذا أمر مستبعد، لأنه يكون قد جاوز الثمانين خلال حروب عدنان وقحطان. ولعل منشأ هذه الرواية يكمن في أن بعض العلماء اعتقدوا أن زهير بن جناب عاش خمسين ومائتي سنة (٤٩)، وبالغ بعضهم في الإفراط فقال أربعمائة وخمسين سنة (٥٠). الذي نظمثن إليه أنه عمر طويل حتى ناهز المائة، كما مر بنا، وكما يدل عليه شعره، كما سنرى. وليس من المعقول أن يكون «قائد قومه في حروبهم» - كما يصفه أبو الفرج - شيخاً لا فضل فيه للحرب. ولو ذكرت لنا المصادر أن قومه أخرجه معهم في هذه السن العالية تيمناً به - كما نرى في أخبار دريد بن الصّمة وغيره - لقبّلنا ذلك. ولكن ترجمته تخدشنا عن شجاعته وظفّره، وقيادته قومه وسيادته.

يعالج شعر زهير موضوعين متمايزين: حروبه التي قاد فيها قومه ضد العدنانيين، وشكواه المريعة من كبر السن، وما جرّه من هرم وضعف وسقام، وفقد هبة وسلطان. وسأحدث عن هذين الموضوعين في إيجاز.

١ - شعر الحرب:

شعر زهير - الذي نظممه عقب انتصاره على بغيض وهمم حرمهم، وشعره الذي قاله عقب سحقه بكراً وتغلب وأسره المهلهل وأخاه كليبا - مرآة مجلوبة نرى فيها وقائع هذه الحروب كما حفظتها لنا كتب الأدب والتاريخ، مما يدل

حروب عدنان وقحطان كانت قبلها بزمان لا ندره على وجه التحقيق. وأن المهلهل كان يافعا خلال وقائعها الأولى. أقول إذا سلمنا بذلك حق لنا أن نستظهر أن ميلاد المهلهل كان حوالي عام ٤٣٥ أو ٤٤٠. وهذا التحديد يعين على معرفة زمن ابن حذام على وجه التقريب. اقترحت فيما سبق أن ابن حذام أسبق زمنا من المهلهل ومعاصريه، وإلا لما أفردته امرؤ القيس بالذكر، فهم جميعا قد قالوا القصيد، وهم جميعا ذكروا الأطلال والنسب، ثم نقلت عن أبي حاتم أن ابن حذام كان من المعمرين، عاش مائة سنة أو أكثر. ويذكر الآمدي أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب في غاراته على بكر وتغلب (٤٠)، ويؤيد ذلك ابن رشيقي عن أبي عبيدة معمر ابن المثنى (٤١)، أي أنه شارك في الحروب التي كانت بين عدنان وقحطان قبل نشوب حرب البسوس. كل ذلك مجتمعا يشير إلى أن مولد ابن حذام كان في العقد الثاني من القرن الخامس على وجه التقريب. فهل لنا أن نقول - إذن - إن القصيدة اتخذت شكلها المعروف في أوائل القرن الخامس الميلادي؟ أنا أزعّم لذلك تاريخاً أقدم. وسبيلنا في ذلك أن ننظر في سيرة زهير بن جناب الذي ورد ذكره منذ قليل. قال ابن سلام عن زهير بن جناب: «كان قديماً، شريف الولد، طال عمره» (٤٢). وقال عنه ابن قتيبة «وهو جاهلي قديم... وهو من المعمرين» (٤٣). وقد أثبت - فيما أرجو - أن ابن حذام أسن من المهلهل، واقترحت العقد الثاني من القرن الخامس زمن ميلاده. ثم نقلت عن الآمدي أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب في غاراته على العدنانيين. وأفاد ابن رشيقي أن زهير بن جناب كان عم ابن حذام (٤٤)، ونقل ذلك البغدادي (٤٥)، وهو قول صحيح عن مطلق عمومته، فقد نقلت قبل ذلك نسب ابن حذام عن جمهرة أنساب العرب، وهو: امرؤ القيس بن حمام بن مالك بن عبيدة بن هبل. ونسب زهير بن جناب كما أورده أبو الفرج في ترجمته هو: زهير بن جناب بن هبل (٤٦). ويتضح من كلا النسبين أن زهير بن جناب ليس عم ابن حذام مباشرة، وإنما هو ابن عم جده مالك. وهذا يعني أن زهير بن جناب كان أسن من ابن ابن عمه بما يقرب من ثلاثين عاماً، إن لم تزد. فإذا قبلنا ما اقترحته من قبل من أن ابن حذام ولد حوالي عام ٤٢٠،

معركة الحبي. وعندى أن قصيدة المهلهل نقيضة للامية زهير
ابن جناب التي أوردتها هنا، مما يزيد في توثيق هذا الشعر.
والناظر في كتاب بكر وتغلب يجد أنه قلما ينظم شاعر
قصيدة دون أن يجيبه عليها شاعر من القبيلة المعادية مناقضا.

٢ - شعر الشكوى من الهرم:

ذكرت قبل أن زهيراً عمرَ عمرًا طويلاً حتى ذهب
عقله، وكان يخرج تائها لا يدري أين يذهب، فتلحقه المرأة
من أهلها والعصى فترده^(٥١). وشعره - كبعض شعر لبيد -
فيه تبرم من طول الحياة وما أورثه من ضعف البدن وذهاب
النظر:

ألا يأتقومي لا أرى النجم طالعا

ولا الشمس إلا حاجبي يميني

وعز عليه ذهاب الهيبة، فقد كان زهير، كما يقول أبو
الفرج: «إذا قال: ألا إن الحي ظاعن، ظننت قضاة. وإذا
قال: ألا إن الحي مقيم، نزلوا وأقاموا»، فلما أسن لم يستمع
إليه أحد، وخالفوه، فقالوا غير ما قال، ورأوا غير ما رأى:

أمير شقاق، إن أقم لا يقيم معي

ويرحل، وإن أرحل يقيم ويخالف

وقد أورد له ابن سلام قصيدة من شريف الشعر^(٥٢)

يذكر فيها ما بنى من مجد، وما خاض من قتال، ويذكر لهو
وشربه وصيده، وقيامه في المحافل خطيبا، ثم يختمها بهذين
البيتين في وصف ما آل إليه بعد أن كان من كان:

والموت خير للفتى

وليهلكن وبه بقية

من أن يرى الشيخ البجا

ل، قد يهادى بالعشبة

أما وقد نظرنا في موضوعات شعر زهير فقد آن لنا أن
ننظر في الشكل الذي صيغ فيه هذا الشعر. ما بقى من شعر
زهير قليل. وهذا القليل لم يصل إلينا قصائد كاملة، وإنما
أجزاء من قصائد ضاع أكثرها. ولننظر الآن في إحدى ما

تبقي من هذه القصائد والخبر الذي ارتبط بها. جاء في
الأغانى^(٥٣): «قال أبو عمرو الشيباني: كان الجلاح بن
عوف السحمي قد وطأ لزهير بن جناب وأنزله معه، فلم يزل
في جناحه حتى كثر ماله وولده. وكانت أخت زهير متزوجة
في بنى القين بن جسر، فجاء رسولها إلى زهير ومعه برد فيه
صرار رمل وشوكة قتاد. فقال زهير لأصحابه: أتتكم شوكة
شديدة وعدد كثير، فاحتملوا. فقال له الجلاح: أنتحمل
لقول امرأة! والله لا نفعل. فأقام الجلاح وظعن زهير.
وصبّحهم الجيش فقتل عامة قوم الجلاح وذهبوا بماله.
ومضى زهير لوجهه حتى اجتمع مع عشيرته من بنى جناب.
وبلغ الجيش خبره فقصده، فحاربهم وثبت لهم وقتل رئيسا
منهم، فانصرفوا عنه خائبين، فقال زهير:

١ - أمن آل سلمى ذا الخيال المؤرق

وقد يبق الطيف الغريب المشوق

٢ - وإنى اهدت سلمى لوجه محلنا

وما دونها من مهم الأرض يخفق

٣ - فلم تر إلا هاجعا عند حرة

على ظهرها كور عتيق ونمرق

٤ - ولما رأتني والطيح تبسمت

كما انهل أعلى عارض يتألق

٥ - فحييت عنا، زودينا تحية

لعل بها العاني من الكبل يطلق

٦ - فردت سلاما ثم ولت بحاجة

ونحن لعمري يابنة الخير أشوق

٧ - فيا طيب ما رأيا، ويا حسن منظر

لهوت به لو أن رؤياك تصدق

٨ - ويوم أئالي قد عرفت رسمها

فجعنا إليها، والدموع تفرق

٩ - وكادت تبين القول لما سألتها

وتخبرني، لو كانت الدار تنطق

١٠ - فيا دار سلمى هجت للعين عبرة

فماء الهوى يرفض أو يتفرق

وقال زهير في هذه القصيدة يذكر خلاف الجلاح

عليه:

معركة الحبي. وعندى أن قصيدة المهلهل نقيضة للامية زهير
ابن جناب التي أوردتها هنا، مما يزيد فى توثيق هذا الشعر.
والناظر فى كتاب بكر وتغلب يجد أنه قلما ينظم شاعر
قصيدة دون أن يجيبه عليها شاعر من القبيلة المعادية مناقضا.

٢ - شعر الشكوى من الهرم:

ذكرت قبل أن زهيراً عمرُ عمرا طويلا حتى ذهب
عقله، وكان يخرج نائها لا يدري أين يذهب، فتلحقه المرأة
من أهله والصبي فترده (٥١). وشعره - كععض شعر لبيد -
فيه تبرم من طول الحياة وما أورثه من ضعف البدن وذهاب
النظر:

ألا يالْقَوْمى لا أرى النجمَ طالعا

ولا الشمسَ إلا حاجبي بيميني

وعزَّ عليه ذهاب الهبة، فقد كان زهير، كما يقول أبو
الفرج: «إذا قال: ألا إن الحي ظاعن، ظعنن قضاة. وإذا
قال: ألا إن الحي مقيم، نزلوا وأقاموا»، فلما أسنَّ لم يستمع
إليه أحد، وخالفوه، فقالوا غير ما قال، ورأوا غير ما رأى:

أميرُ شقاق، إن أقمَ لا يقيم معي

ويرحل، وإن أرحلَ يقيم ويخالفُ

وقد أورد له ابن سلام قصيدة من شريف الشعر (٥٢)
يذكر فيها ما بنى من مجد، وما خاض من قتال، ويذكر لهوه
وشربه وصيده، وقيامه فى المحافل خطيبا، ثم يختمها بهذين
البيتين فى وصف ما آل إليه بعد أن كان من كان:

والموتُ خير للفتى

وليهلكنَّ وبه بقيه

من أن يردى الشيخَ البجا

ل، قد يُهادى بالعشيه

أما وقد نظرنا فى موضوعات شعر زهير فقد آن لنا أن
ننظر فى الشكل الذى صيغ فيه هذا الشعر. ما بقى من شعر
زهير قليل. وهذا القليل لم يصل إلينا قصائد كاملة، وإنما
أجزاء من قصائد ضاع أكثرها. ولننظر الآن فى إحدى ما

تبقي من هذه القصائد والخبر الذى ارتبط بها. جاء فى
الأغانى (٥٣): «قال أبو عمرو الشيباني: كان الجلاح بن
عوف السحمي قد وطأ لزهير بن جناب وأنزله معه، فلم يزل
فى جناحه حتى كثر ماله وولده. وكانت أخت زهير متزوجة
فى بنى القين بن جسر، فجاء رسولها إلى زهير ومعه برد فيه
صرار رمل وشوكة قتاد. فقال زهير لأصحابه: أتتكم شوكة
شديدة وعدد كثير، فاحتملوا. فقال له الجلاح: أئتمن
لقول امرأة! والله لا نفعل. فأقام الجلاح وظعن زهير،
وصبحهم الجيش فقتل عامة قوم الجلاح وذهبوا بماله.
ومضى زهير لوجهه حتى اجتمع مع عشيرته من بنى جناب.
وبلغ الجيش خبره فقصده، فحاربهم وثبت لهم وقتل رئيسا
منهم، فانصرفوا عنه خائبين، فقال زهير:

١ - أمن آل سلمى ذا الخيال المورق

وقد يَمَقُّ الطيفَ الغريب المشوق

٢ - وأنى اهتدت سلمى لوجه محلنا

وما دونها من مهمم الأرض يخفق

٣ - فلم تر إلا هاجعا عند حرة

على ظهرها كور عتيق ونمرق

٤ - ولما رأتنى والطيح تبسمت

كما انهل أعلى عارض يتألق

٥ - فحييت عنا، زودينا تحية،

لعل بها العانى من الكبل يطلق

٦ - فردت سلاما ثم ولت بحاجة

ونحن لعمري يالابنة الخير أشرق

٧ - فيا طيب ما رياء، ويا حسن منظر

لهوت به لو أن رؤياك تصدق

٨ - ويوم أثالى قد عرفت رسوما

فمجننا إليها، والدموع تفرق

٩ - وكادت تبين القول لما سالتها

وتخبرنى، لو كانت الدار تنطق

١٠ - فيا دار سلمى هجت للعين عبدة

فماء الهوى يزف أو يتفرق

وقال زهير فى هذه القصيدة يذكر خلاف الجلاح

عليه:

١١ - أيا قومنا إن تقبلوا الحق فانتهاوا

والأفانياب من الحرب تحرق

١٢ - فجاءوا إلى رجراجة مكفهره

يكاد المدير نحوها الطرف يصعق

١٣ - سيوف وأرماع بأيدى أعزة

وموضونة مما أفاد محرق

١٤ - فما برحوا حتى تركنا رئيسهم

وقد مار فيه المضرجى المذلق

١٥ - وكانن ترى من ماجد وابن ماجد

له طعنة نجلاء للوجه يشفق

وواضح أن القصيدة غير كاملة. فالبيت الحادي عشر هنا يسبقه قول أبي الفرج^(٥٤) «وقال زهير في هذه القصيدة يذكر خلاف الجلاح عليه، ولكن ما أعقبه من الشعر لا ذكر فيه لهذا الخلاف، مما يدل على أن هذا القسم قد فقد. ولا أشك أن هذا القسم الأخير (من البيت ١١ - ١٥) قد فقد منه جزء كبير. فليس من المعقول أن يتحدث زهير عن نصر كهذا سبقته وقعة نكراء - لرجل آواه وأكرمه - ولم يزل في جناحه حتى كثر ماله وولده» كما قال أبو الفرج - في خمسة أبيات. ولو انتهت إلينا هذه القصيدة كاملة لكانت في الأغلب الأعم من أطول القصائد في هذا الزمن المبكر في تاريخ الشعر الجاهلي.

وليس طولها فقط هو مبعث أهميتها، بل أيضا مفتتحها باللطيف والخيال، واحتواؤها على النسب والأطلال وسؤال الديار. ففي الأبيات السبعة الأولى يحدثنا عن طيف سلمى ألم به المنام قاطعا مفاوز وقفارا، فأسعده زورها وتبسمها وحديثها، ثم أفاق على مر البقطة. فأتى له سلمى وهذه ديارها قفر قد استبانن له فجاج إليها ووقف بها حزينا ساكبا دمه يسألها عن أهلها الطاعنين. ولو كان في مقدور الديار أن تتكلم لأجابت هذه الدار عن سؤاله، رحمة به وشفقة.

وإذا كانت هذه القصيدة قد بدأت باللطيف، فإن بائته التي نظمها في الوقعة نفسها تبدأ بذكر الطلل، يقول:

حتى دارا تغيرت بالجناب

أقفرت من كواعب أثراب

وللأسف الشديد لم يصل إلينا من المقدمة الطللية إلا هذا البيت، واقتصر أبو الفرج من هذه القصيدة على عشرة أبيات يصور فيها زهير هزيمة تغلب.

مما سبق نرى أن القصيدة الجاهلية بأقسامها المعروفة من طلل ونسب ورحلة.. إلخ. اكتملت لها صورة واضحة المعالم منذ أوائل القرن الخامس، إن لم يكن أواخر القرن الرابع. فإن صح هذا - وهو صحيح إن شاء الله - كان عمر الشعر الجاهلي أقدم زمنا من القرن الرابع، فقصاصد زهير بن جناب في آخر هذا القرن لا تقل فنا واكتمالا عن قصائد القرن السادس، ومن ثم فلا بد من أماد طوال من ميلاد الشعر العربي حتى يصل في القرن الرابع إلى ما وصل إليه من إحكام، فلا سبيل، إذن، إلا إلى تتبع هذه المرحلة المبكرة من عمر الشعر الجاهلي.

يسعفنا تاريخ مملكة الحيرة^(٥٥) فيما نحاول استكشافه. استقرت القبائل البدوية منذ أمد بعيد في الساحل الشرقي للجزيرة لخصبه ووفرة مياهه. وبمضى الزمن تكونت مجتمعات من هذه القبائل في مدن وقرى، كانت أهمها جميعا مدينة الحيرة على بعد ثلاثة أميال من مدينة الكوفة الحالية. وكان سكان الحيرة يتكونون من تنوخ والعباد والأحلاف. أما تنوخ فكانت في المنطقة التي تقع شرقي الفرات، بين الحيرة والأنبار. وكانوا بدوا يعيشون على الرعي ويقطنون الخيام. واستقرت العباد - وكانوا من قبائل شتى - في الحيرة واختلطوا بسكانها الوثنيين. وكان العباديون نصارى تابعين للكنيسة النسطورية، وبها سموا: أي عباد المسيح. ومن الجدير بالملاحظة أن الرابطة التي كانت توحد بين سكان الحيرة أساسها ديني: المسيحية للعباديين، والوثنية للقبائل الوثنية التي كانت في الحيرة قبل قدوم العباديين. وكان هذا على نقيض كل المجتمعات الأخرى التي كانت وحدتها تقوم أساسا على رابطة الدم. أما الأحلاف فكانوا أناسا من قبائل مختلفة تتألف من عنصرين أساسيين؛ إما خلعاء طردوا من قبائلهم لجرائم اقترفوها، وإما فقراء ضعفاء يبحثون عن مأوى وحماية.

إذا كان الغموض يلف حياة مؤسس مملكة الحيرة مالك بن فس، فإن حياة وتواريخ الملوك الذين أتوا بعده من

دَعَوْتُ ابْنَ عَبْدِ الْجَنِّ لِلْسَّلَامِ بَعْدَ مَا
تَتَابَعَ فِي غَرْبِ السَّفَاهِ وَكُلَّسَمَا
فَلَمَّا ارْعَوَى عَنْ صَدْنَا بِاعْتِرَافِهِ
مَرَيْتُ هَوَاهُ مَرَى أَمِ رَوَاشِمَا
فَأَجَابَهُ عَمْرُو بْنُ عَبْدِ الْجَنِّ مَغْضَبًا:

أَمَا وَدَّمَاءُ مَائِرَاتٍ تَخَالُهَا
عَلَى قَلَّةِ الْعُزَّى أَوْ النُّسْرِ عِنْدَمَا
وَمَا قُدُسُ الرَّهْبَانِ فِي كُلِّ هَيْكَلٍ
أَبِيلَ الْأَبْيَلِينَ الْمَسِيحِ ابْنَ مَرِيَمَا
وَعَلِقَ الطَّبِيرَى عَلَى الشَّعْرِ قَائِلًا: «هَكَذَا وَجَدَ الشَّعْرَ لَيْسَ بِثَامٍ،
وَكَانَ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ الْبَيْتُ الثَّالِثُ: لَقَدْ كَانَ كَذَا
وَكَذَا» (٦٠).

وتعام الشعر، وهو بيت واحد فقط أورده
صاحب الحمامة البصرية (٦٠٦ - ٦١١)، وابن منظور
(٧١١ - ٦٢٢)، والعيني (٨٥٥ - ٦٣) وهذا البيت هو:

لَقَدْ هَزَّ مَنَى عَامِرٍ يَوْمَ لَعْلَعٍ
حُسَامًا إِذَا لَاقَى الضَّرْبِيَّةَ صَمَمًا

وليست هناك أسباب قوية تدعونا إلى الشك في صحة
هاتين المقطوعتين، فهما تشيران إلى أحداث تاريخية ثابتة
الوقوع. وفوق ذلك، فإن مقطوعة ابن عبد الجن تصور الجو
الديني الذي كان سائدا في الحيرة في القرن الثالث. فمن
المعروف - وقد أشرت إلى ذلك آنفا - أن أكثر سكان الحيرة
كانوا نصارى، وكان بها عدد كبير من الكنائس والديارات
تسرع الإنسان كشرته، ويكفي أيسر نظر في معجم
البكري ومعجم ياقوت (رسم: دير) وكتاب الديارات لتبين
ذلك (٦٤). هذه الكنائس والديارات لم تلبث أن خُرِجت -
بعد إنشائها - علماء نشروا علمهم المصبوغ بصيغة
دينية (٦٥). نرى في مقطوعة ابن عبد الجن إشارات واضحة
إلى المسيحية، كما نرى أيضا إشارات إلى الآلهة الوثنية
كالعزى والنسر (٦٦)

الوضوح بمكان -، وهم: جذيمة الأبرش، عمرو بن عدى،
وابنه امرؤ القيس. ويؤكد لنا نقش النمار (٥٦) الذي يمجّد
أعمال امرؤ القيس بن عمرو أنه مات ودفن في سوريا سنة
٣٢٨ م. ويمتدّد بعض الدارسين أن امرؤ القيس بن عمرو كان
من مناصري ملك الفرس بهرام الثالث. ولما وقعت الحرب
بين سنتي ٢٩٣ - ٣٠٢ بين بهرام ومنازعيه على عرش
المملكة وهزم بهرام، ترك امرؤ القيس بن عدى الحيرة واتجه
إلى سوريا، وهناك عينه الرومان حاكما على قبائل سوريا
جمعاء (٥٧).

يذكر اليعقوبي أن امرؤ القيس بن عمرو حكم خمسة
وثلاثين عاما (٥٨)، فإذا كان قد ترك حكم الحيرة حوالي عام
٣٠٥ أو بعدها بقليل، فذلك يعني أنه تولى حكمها بين سنة
٢٦٥ وسنة ٢٧٠ م. ويذكر اليعقوبي، أيضا، أن عمرو بن
عدى والد امرؤ القيس حكم خمسة وخمسين عاما، فإذا
صح ذلك، فإن حكم عمرو بن عدى يكون قد بدأ بين سنة
٢١٠ وسنة ٢١٥. أما سنوات حكم جذيمة الأبرش فمن
الصعب تحديدها، وهو شخص تاريخي لا مرأى في
ذلك (٥٩). الذي لا شك فيه أن هذه السنوات التي اقترحتها
بناء على ما ورد في اليعقوبي تقريبية وليست على وجه
اليقين، ولكن الذي لا شك فيه أيضا أن حكم هذه الأجيال
الثلاثة: جذيمة وابن أخته عمرو بن عدى وابنه امرؤ القيس،
استغرق قرنا من الزمان.

احتفظت لنا المصادر بأشعار قليلة من عهد جذيمة
الأبرش وعمرو بن عدى. وبعض هذه الأشعار يرتبط بخير
جذيمة مع الزباء، وهي أخبار لا يعلم مدى صحتها، لذلك
سوف أستبعدنها ولا أخدنها في الاعتبار. ومن الخطأ الشديد أن
نظن أن كل الأشعار التي تنتمي إلى هذه الفترة أشعار غير
صحيحة. فالأشعار التي لا تدور في فلك أسطورة جذيمة
والزباء جديرة بالبحث والدرس، أهمها قطعة أوردها الطبري
في تاريخه قيلت في الأحداث التي أعقبت موت جذيمة.
فبعد موته نازع رجل اسمه عمرو بن عبد الجن ابن أخت
جذيمة عمرو بن عدى في أمير الملك. وأثر الجانبان
وأنصارهما السلم، وتولى عدى ملك خاله، وفي ذلك قال
عدى بن عمرو:

كانت الحيرة قبل الإسلام مركزاً من المراكز الثقافية المهمة في الجزيرة، وكان التعليم فيها منتشراً، وكانت بعض الكتابات تدرس العربية والفارسية كما نعرف من أمر عدى ابن زيد. لذا كانت الحيرة مقصد العلماء والشعراء. فلا عجب، إذن، أن تحفظ الحيرة تراثها بتدوينه. وقد اعتمد مؤرخو المسلمين على ما خلفته الحيرة في بيعها من مدونات لكتابة تاريخها. قال الطبري (٦٧):

«قد حدثت عن هشام بن محمد الكلبي أنه قال: إني كنت أستخرج أخبار العرب وأنساب آل نصر بن ربيعة، ومبالغ أعمار من عمل منهم لآل كسرى وتاريخ سنيهم من بيع الحيرة، وفيها ملكهم وأمورهم كلها».

وقد ذكر Olinder أن الاكتشافات الأخيرة لبعض النقوش قد أكدت ما أورده ابن الكلبي عن تاريخ الحيرة (٦٨).

كانت الحيرة، كما ذكرت قبل، مقصداً للشعراء. يقول شوقي ضيف في معرض حديثه عن النابغة الذبياني (٦٩):

«ومعروف أن قبائل نجد كانت تدين بالولاء للمناذرة منذ قضاوا على دولة كندة. وكانت تدخل ذبيان في هذا الولاء، فطبيعي أن يقصد شاعرها النابغة النعمان بن المنذر وأن يضمن عليه مدائحه وسر النعمان بوفوده عليه، فقربه منه وناداه، وأجزل له العطايا والصلوات، حتى أصبح شاعره الفذ. وكان بلاطه يمزج بالشعراء من أمثال أوس بن حجر التميمي والمثقب العبدى وليبد العناري».

يذكر ابن سلام في معرض حديثه عن حفظ الشعر الجاهلي وضياعه ما يلي (٧٠):

«وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، وصار ذلك إلى بني مروان، أو صار منه».

وعبارة ابن سلام على إيجازها غاية في الأهمية؛ لأنها تؤكد ما ذكره ابن الكلبي من «تدوين» ملوك الحيرة لأنصارهم، وهي أيضاً بالغة الأهمية لأنها تثبت أن المناذرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، ثم هي بالغة الأهمية مرة ثالثة لأنها تبين لنا أن ملوك الحيرة جمعوا ما نظم فيهم من مدائح، ولا إخال أن هذه المدائح كانت في النعمان وأهل بيته الذين عاشوا في زمنه، بل أظن ظناً أن عبارة «أهل بيته» تعني أجداده السابقين. ولا سبيل إلى معرفة ذلك على وجه اليقين. ولكن إذا نظرنا إلى الحقائق التالية: ١ - أن الحيرة كانت مركزاً من مراكز الثقافة العربية في العصر الجاهلي. ٢ - أن الكتابة كانت شائعة في الحيرة، وبها دون تاريخ ملوكها. ٣ - أن ملوك الحيرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، مما يدل على اهتمامهم بالشعر، وهذا ادعى إلى أن يدونوا الأشعار التي قيلت في مديحهم، وقد كان. ٤ - أن شعراء كثيرين وفدوا إلى الحيرة من شتى أنحاء الجزيرة، وبعضهم أقام إقامة طويلة فيها كالنابغة. ٥ - وأن الشاعر كان - كما بينت من قبل - مؤرخاً، ومن ثم فتاريخ العرب هو شعرهم، وشعرهم هو تاريخهم. أقول إذا نظرنا إلى كل هذه الحقائق حق لنا أن نستنتج أن عبارة «أهل بيته» عند ابن سلام تعني الملوك السابقين على النعمان بن المنذر، وهذا بدوره يعني أن الاهتمام بالشعر قديم جداً في مملكة الحيرة. وفوق ذلك ليس هناك أي شيء في عبارة ابن سلام يشعر أن النعمان هو الذي «أمر» بجمع هذا الشعر، ومن ثم فلا بد أنه تقليد قديم سُنَّه أجداده واتباعه هو خطاه.

فإذا صح ما قدمته - وهو صحيح فيما أرجو - كانت مقطوعاً عمرو بن عدى وعمرو بن عبد الجن من أقدم الشعر الصحيح الذي وصل إلينا من تلك الفترة. وقد رأينا أنهما نظمتا عقب تولي عمرو بن عدى عرش الحيرة في سنة ٢١٠ / ٢١٥ كما رجحت. وليس هناك ما يدعو إلى الشك في صحتهما، فلا ارتباط لهما بخبر قد يكون قد اختراع القصص، كما في أخبار جذيمة الأبرش والزباء وقصير.

ومن الجدير بالملاحظة أن كلتا القطعتين نظمت على الوزن والقافية نفسيهما، أي أن عمرو بن عبد الحن أجاب

أسبقية زهير بن جناب في تقصيد القصائد، وهي رابعا تزيل بعض الغموض الذي يكتنف ابن حذام، وهي خامسا حاولت تحديد زمن بعض هؤلاء الشعراء، على ما في ذلك من منزلة، وهي سادسا تزعم أن ما ينسبه النقاد ومؤرخو الأدب إلى نتائج القرن السادس، متوفر في شعر القرن الرابع متأصل فيه، وهي سابعا وأخيرا ترى أن أقدم شعر مكتوب لدينا يعود إلى العقد الأول من القرن الثالث، ثم على استحياء نقول بل ربما العقد الثامن من القرن الثاني الميلادي.

النتائج التي انتهت إليها هذه الدراسة تناقض ما يعتقده بعض الدارسين من أن «لغة الشعر الموحدة» لم تشع إلا في القرن الخامس^(٧١). وهذا الاعتقاد قائم على أن أقدم أشعار وصلتنا تظهر فيها وحدة اللغة والوزن والقافية تعود إلى أواخر القرن الخامس ويرتبط أكثرها بحرب البسوسا في ختام مقاله عن نقش النصارى وما تعنيه عربية هذا النص يقول James Bellamy^(٧٢):

«هذا النص يضيف قرنا ونصفا من الزمان إلى عمر اللغة العربية، ولا عجب في ذلك فهي لغة محافظة أشد المحافظة».

يعنى أن اللغة العربية لا يعود اكتمالها إلى أواخر القرن الخامس أو أوائل السادس بل إلى منتصف القرن الرابع. وتضيف الدراسة الحالية أكثر من قرن من الزمان إلى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلي.

على مقطوعة عمرو بن عدى مستخدما الوزن والقافية نفسيهما اللذين استخدمهما عمرو بن عدى، مما يشير إلى ظهور فن النقاظ في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربي.

وحدة اللغة في هاتين المقطوعتين، واتساق النظم فيهما، واستخدامهما البحر الطويل، والالتزام بقافية واحدة لا تتغير، فضلا عما يشعر بوجود فن النقاظ، كل ذلك يشير إلى أن الشعر العربي في أوائل القرن الثالث قد وصل إلى مرحلة متقدمة، ولو وصلنا قصائد كاملة لرأينا مصداق ذلك. هذا بدوره يؤدي إلى القول بأن بدايات الشعر العربي لا بد أن تكون قبل مطلع القرن الثالث بكثير. وللأسف الشديد لم يصل إلينا من تلك الفترات ما نطمئن إليه. وقد حرصت هنا على ألا أنظر بعين الاعتبار إلى الشعر المرتبط بقصة جذيمة والزباء وقصير. وإن كنت أرى أن بعض هذا الشعر صحيح، ثم تزيد فيه القصاص فأصبح من العسير انتقاء الزائف من الصحيح. فإذا صح من هذا الشعر شيء، رجعنا بهذه المرحلة المتقدمة ثلاثين عاما، أي حوالي عام ١٨٠ م.

وبعد، أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أوضحت بعض جوانب في الشعر القديم. فهي أولا تدعو إلى إعادة النظر في الفكرة السائدة منذ ابن سلام، وهي أن المهلهل بن ربيعة كان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، وهي ثانيا تثبت أن بعض معاصري المهلهل من أمثال الفند الزماني والمرقش الأكبر والحارث بن عباد لا يقلون أهمية عن الميثم في تقصيد القصائد، وهي ثالثا تبرز - للمرة الأولى - فيما أعلم -

هوامش:

- (٤) طبقات فحول الشعراء ٢٨٠١، وانظر أيضا الشعر والشعراء ١: ٢٧٩.
- (٥) الخواص لأبي عثمان عمر بن بحر الحافظ. تحقيق: عبد السلام هارون - المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت ١٩٦٩، ١: ٧٤.
- (٦) ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١، ص: ١٣٢ - ١٣٣.
- (٧) الأغاني، دار الكتب المصرية، ٨٩: ٩.
- (٨) طر يني وبين أستاذي العلامة محمود شاكر حوار طويل حول هذا النص وطريقة الجاحظ في عدد السنين والتسليم، ولا أشك أنه هو الذي هداني

Reynold Nicholson, A literary History of The Arabs (Lon- con and New York: Cambridge University Press, 1985), p. 71.

James Lyaill, Translations of Ancient Arabian Poetry (2) (Edinburgh: William and Norgate, 1885), xvi.

(٣) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام. قرأه ودرجه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ١٩٧٤، ١: ٢٦. وانظر أيضا الشعر والشعراء، محمد بن مسلم بن قتيبة. تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦، ١: ١٠٤.

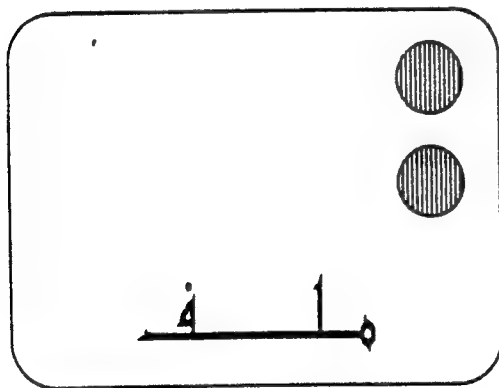
- (٢٨) طبقات فحول الشعراء، ١: ٥٥، وانظر أيضاً كتاب الأوائل للمسكري ٢: ٢٢٠. تحقيق: محمد المصري وآخرين - طبع وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، والأغاني ٥: ٥٧، المزهر ٢: ٤٧٧.
- (٢٩) طبقات فحول الشعراء، ١: ٣٩. وللببت انظر ديوان امرئ القيس: ١١٤، ويقال له أيضاً: ابن خنم وابن حمام.
- (٣٠) الشعر والشعراء، ١: ١٢٨.
- (٣١) جمهرة أنساب العرب، لابن حزم. تحقيق: عبد السلام هارون - طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٤٥٦.
- (٣٢) المصنوع والوصايا، لأبي حاتم السجستاني، تحقيق: عبد المنعم عامر - مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١، ص: ٧١.
- (٣٣) المؤلف والمختلف، للحسن بن بشر الأمدي. تحقيق عبد الستار فراج - مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١، ص: ٧.
- (٣٤) شعراء النصرانية، للبرس شيخو. مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ: ٢: ١٦٠، ديوان الشعر العربي، لأحمد سميد (أدونيس) - دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤، ص: ٥٧٦، الإعلام لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ٤: ٢٢٠.
- (٣٥) الأغاني، ١٩: ١٥.
- (٣٦) الأغاني، ١٩: ١٦، الكامل في التاريخ، لابن الأثير - طبع بولاق، القاهرة، ١٢٩٠هـ، ١: ١٧٩.
- (٣٧) العقد الفريد، لابن عبد ربه ٥: ٢١٣.
- (٣٨) الأغاني، ١٩: ١٨، الكامل في التاريخ ١: ١٧٩.
- (٣٩) العقد الفريد، ٥: ٢١٣، الكامل في التاريخ ١: ١٧٨.
- (٤٠) المؤلف والمختلف، للأمدي، ص: ٧.
- (٤١) العمدة، لابن رشتي، ١: ٨٧.
- (٤٢) طبقات فحول الشعراء، ١: ٣٥.
- (٤٣) الشعر والشعراء، ١: ٣٧٩.
- (٤٤) العمدة، ١: ٨.
- (٤٥) خزنة الأدب، لمبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي، القاهرة، ٤: ٣٧٨.
- (٤٦) الأغاني، ١٩: ١٥.
- (٤٧) خلط بعض القدماء والمحدثين بين أبرهة هذا وأبرهة صاحب الفيل. انظر مثلاً الشعر والشعراء ١: ٣٧٩، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، لجواد علي - مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٢، ٩: ٤٤٣.
- (٤٨) انظر تاريخ الشعر العربي إلى نهاية القرن الثالث للهجرة، لنجيب البهيبي - مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ص: ٢٦.
- (٤٩) الأغاني، ١٩: ٢١.
- (٥٠) المصنوع والوصايا، ص: ٣، الأغاني ١٩: ٢١.
- (٥١) الأغاني، ١٩: ٢٠.
- (٥٢) طبقات فحول الشعراء ١: ٣٦ - ٣٧، الأغاني ١٩: ٢٢، المصنوع: ٢٦.
- (٥٣) الأغاني ١٩: ٢٤ - ٢٦.
- (٥٤) الأغاني ١٩: ١٩.
- (٥٥) Gustav Rothstein. Die Dynastie der Lahmidin in al - Hira (Berlin: Verlag von Reuther, Reichard, 1899), especially pp. 12 - 40. Philip Hitti. the History of the Arabs, the edition

- إلى ما أثبت مهنا عندما شرعت في كتابة هذا المقال في أواخر عام ١٩٩١. وكل ما كتبت وحققته من فضله وعلمه.
- (٩) نقائض جرير والفرزدق، لأبي عبيدة معمر بن النخعي، تحقيق: شارلز لايل - مطبعة بريل بلندن ١٩٥٥، ١: ٤٥، ٢: ٦٥٢ - ٦٥٤.
- (١٠) الحيوان، ٦: ٢٧٧.
- (١١) المرجع السابق ٦: ٧٢ - ٧٣.
- (١٢) طبقات فحول الشعراء، ١: ٢٤.
- (١٣) انظر Lyall, op. cit., p. xvii
- (١٤) العمدة، لابن رشتي. تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، ١: ٦٥.
- (١٥) الأغاني، ١١: ٥٤.
- (١٦) انظر Hamilton Gibb. Arabic Literature: An Introduction. (London: Oxford University Press, 1970), p. 29.
- (١٧) طبقات فحول الشعراء ١: ٣٩.
- (١٨) الموضع، لأبي عبيدة الله المرزباني، تحقيق: محمد علي البجاوي، مطبعة دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠٦.
- (١٩) المزهر، للسيوطي. تحقيق: أحمد جاد المولى وآخرون منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧، ٢: ٤٧٧.
- (٢٠) رسالة الطفران، لأبي الملاء للمري. تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣، ص: ٣٥٣ - ٣٥٤.
- (٢١) نقائض جرير والفرزدق ٢: ٩٠٥. وانظر أيضاً الشعر والشعراء ٢: ٢٩٧.
- (٢٢) مجالس لعلب، تحقيق: عبد السلام هارون - دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٠، ٢: ٤١١، ونقل ذلك السيوطي في المزهر، ٢: ٤٧٧.
- (٢٣) الأغاني ٥: ٢٤١، ولوقائع الحرب انظر ص: ٣٤ - ٦٤ من الجزء نفسه، المعارف لابن قتيبة، تحقيق: ثروت عكاشة - دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص: ٦٥، والعقد الفريد لابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أمين وآخرين - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ٥: ٢١٣ - ٢٢٢، وتفصيل مستفيض في كتاب بكر وتغلب، مطبعة نخبة الأخبار، ١٣٠٥هـ.
- (٢٤) للحارث. وملوك كندة انظر Gunnar Olinder. The Kings of Kinda (Lund: Gleerup, 1927).
- (٢٥) منتهى الطلب في أشعار العرب، لابن ميمون. الجزء الخامس، نسخة جامعة yale. وفي كتاب أشعار بكر وتغلب قصيدتان، إحداهما حاثية في ثمانية وعشرين بيتاً، والأخرى قافية في تسعة عشر بيتاً.
- (٢٦) من النادر أن تبدأ قصيدة في الرثاء بذكر الأطلال أو النسيب، وإنما تكون من بنائها عن مصاب الرائي وصفات المرثي، وقد يتطرق الشاعر إلى الحديث عن العبد، وفيه يقتل الحيوان تأكيداً لحتمية الفناء، كما في قصيدة أبي ذؤيب العينية.
- (٢٧) الشعر والشعراء، ١: ٧٤ - ٧٥. وقد ناقشت كلام ابن قتيبة في فصل نشر في دراسات عربية وإسلامية، ص: ٣١٣ - ٣٣٥، وهو كتاب مهدى إلى أستاذنا العلامة محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، أطال الله بقاءه.

- (٦٢) لسان العرب (طبع بولاق) مادة لمع.
 (٦٣) المقاصد النحوية، للمعنى، بهامش خزائن الأدب (طبع بولاق)، ١٢٠٩هـ، ١: ٥٠٠.
 (٦٤) كتاب اللغات، لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشافعي تحقيق: كوركيس عواد - مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٦.
 (٦٥) انظر: Irfan shahid, the Martyrs of Majran (Bruxelles: Soci-ete de Bollandistes Subsidia Hagiographica, No.49), pp. 269 --.
 272 انظر أيضا المصادر المذكورة في هامش: ٥٥.
 (٦٦) ويذكر أبو الفرج أن من آهتهم أيضا اللات وسبد، انظر الأغاني ٢: ١٠٤.
 (٦٧) تاريخ الطبري ١: ٦٢٨.
 (٦٨) انظر: Gunnar Glinder. The Kings Kinda, p.
 (٦٩) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، - طبع دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص: ٢٦٩.
 (٧٠) طبقات فحول الشعراء ١: ٢٥.
 (٧١) على سبيل المثال لا الحصر انظر: العصر الجاهلي لشوقي ضيف، ١: ١٢١. شعر الجاهلي لسيد حنفى، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص: ٢٣، مقدمات القصيدة العربية في الشعر الجاهلي لحسين عطوان - طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص: ٦٨، دراسات في الأدب العربي، لجوستاف فون جرونباوم - ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩، ص: ١٣٦ بوانظر أيضا: J.W. Fück, "Arabiyya", in Encyclopaedia of Islam. 2nd edition, 1: 54 - 68.
 (٧٢) (انظر هامش: ٥٦ لهذا المقال) p. 47

- (New york: st. Martin's Press, 1960), pp. 81 - 82. Irfan shahid, "AL-Hira", in Encyclopaediae of Islam 2 nd edition, 3: 462 - 63.
 وانظر أيضا للمفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، لجواد على ٣: ١٥٥ - ٣١٣. وكتابه Gustav وجواد على بهالجان تاريخ الحيرة بالتفصيل، أما حتى وشهد فقيهما عرض موجز.
 (٥٦) انظر James Bellamy. A New Reading of Namara Inscr-ription," in Journal of the American Oriental Society. No. 105, 1985, 1: 31.
 (٥٧) انظر المصادر التي أوردتها جواد على في المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٣: ١٩١، ولم يتح لي أن أراها، فالمهدة عليه.
 (٥٨) تاريخ العقوفى (طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٦٠) ١: ٢٠٩.
 (٥٩)
 Irfan Kavar (Shahid), "Djadhima-al- Abrash in Encyclopaedia of Islam, 2nd edition, 2: 365
 (٦٠) تاريخ الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، ١: ٦٢٢. وانظر أيضا معجم الشعراء للمرزباني، تحقيق عبد الستار فراج - طبع عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٠، ص: ١٨.
 (٦١) الحماسة البصرية، لملى بن أبي الفرج بن الحسن البصري، تحقيق: عادل سليمان جمال - طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٨، القطعة رقم: ١٧٦.





إدوار الخراط

إدوار الخراط.. ناقد جماليا

محمود أمين العالم*

الرحلة المتعطشة أبداً إلى أروقة الفنون التشكيلية وآفاق الإبداع الموسيقي والمسرحي.

ونجده دائماً بيننا فاعلية فكر وموقف وإبداع، في هموم بلده وعصره، مضيئاً إلى ثقافتنا العربية، كاشفاً مضيئاً مسارات وآفاق ثقافية تتسم بالجسارة والتجدد. وهو بهذا كله يشكل مدرسة من أبرز المدارس الأدبية النشطة المؤثرة في تراثنا الأدبي العربي المعاصر، لا يابداعه الذاتي فحسب وبما يلهمه ويفجّره من قيم ورؤى، وإنما كذلك برعايته الجادة الدائبة لطائفة من أجيالنا الأدبية الصاعدة الواعدة.

فتحية تقدير وإجلال ومحبة لإدوار الخراط على النموذج الإنساني والإبداعي الذي يمثل في حياتنا وثقافتنا العربية الراهنة.

تمنيت لو سمح لي الوقت والمجال بأن أستخلص من خبرته الغنية في شمولها، ملامحها النظرية الأساسية، ولكن

إن احتفاليتنا هذه بالصديق المفكر الفنان إدوار الخراط هي احتفالية بمن يمكن أن نسميه في غير مغالاة بالثقف المتكامل أو الكلي. لست أقصد بهذا كمالاً مثالياً، أو كلفةً مطلقة، وإنما أقصد به الأديب العارف بمختلف جوانب الأدب، الممارس لها، والمتمكن منها، عبر مرحلة من الاجتهاد والتجريب والمعاناة، أتاحت له امتلاك أدواته ونضج رؤيته وشمول إنتاجه وغزارته.

وننتاج إدوار الخراط نتاج يمتع من تراثنا العربي القديم، وبخاصة من أعماقه الوجدانية الصوفية، كما يمتع من خبرة واقنا المصري والعربي في تجلياته الحياتية والنضالية والإبداعية المختلفة، وهو يلتحم كذلك بالتراث الفكري والأدبي والعالمي المعاصر، تفهما وتمثلاً وترجمة، ويفيض دائماً بإبداع يجمع بين القصة والرواية والشعر، ويتوقف دائماً ليتأمل ما يبدع ويبعده غيره، تأمل المفكر المنظر الناقد، وهو لا يننى عن

«لن أسوق أولاً الحجج التي أنتهى بها إلى نتائج، ولن أضع اللبنة الواحدة فوق الأخرى أبني بها قضايى. بل أنهى إليك، بداءة ما استقر عليه ذوقى (ص ٦٢) أياً كانت علاقته وهناته، فإبني أعنى ما أقول من أننى فى الحقيقة لست ناقداً أصلاً، بل إما مشارك فى التجربة الفنية أو رافض لها، بكل ما تعنيه المشاركة أو الرفض من ميل مع الهوى، وكل ما تتضمنه أيضاً من غمر للنفس فى لجة العمل الفنى وعبابه واعتناق لمنطقه الداخلى، ونفى بات للنظر إليه من عل فى موضوعية أو حياد لا أظنه حقيقياً أبداً» (الحساسية الجديدة)، (ص ص ٦٢، ٦٣).

والحقيقة أن من الخطأ أن نأخذ هذا الكلام على عواهنه، فهو كلام فنان يمارس النقد، ويجعل من نقده إعادة لما ينقد. فإدوار الخراط ناقد، ناقد بغير شك، أو على الأقل ذو رؤية فلسفية جمالية كما سوف نوضح فيما بعد. على أنه قد يكون من الخطأ أن أستخلص كذلك من هذا أنه ناقد انطباعى كما قد يبدو من كلامه، بل كما قد تثيره بعض اختياراته ومعالجاته وتقييماته، ولعل إدوار الخراط فى موضع آخر فى حديث له عن تأويل العمل الأدبى. أجاب عن ذلك بقوله:

«التأويل عندى هو تذوقى أنا وأنت وهو، كلا على حدة، تذوقاً روحياً أساساً، وعقلياً بعد ذلك».

معنى هذا هو الانتقال من لحظة التذوق الأولى إلى لحظة العقلنة النظرية. وهو شأن أية عملية نقدية جادة. على أن هذا لا يمنع من أنه يقوم فى بعض الأحيان بتقييم عمل أدبى إبداعى بنص إبداعى آخر. لعلنى أشير بهذا إلى نص له عن قصيدة للشاعر رفعت سلام، أو إلى نصوصه عن رسومات عدلى رزق الله. على أن أغلب تطبيقاته النقدية تبدأ بالتذوق لتسعى بعد ذلك إلى منطقة تذوقه، وكشف أسسه ودلالته. ولهذا نجد تصنيفاته لأشكال التعابير المختلفة وتحديداته لما هو حساسية قديمة أو جديدة، وصكه مصطلحات تقييمية جديدة فى خبرة الإبداع مثل مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، وتمييزه

حسبى، هنا، أن أقف عند جانب واحد من جوانبها هو النقد الأدبى، على أننى فى الواقع أكاد أرى فى نقده الأدبى نافذة تطل بنا على مجمل عالمه الفكرى والإبداعى، ولعلنى ذكرت، فى دراسة سابقة عن إدوار الخراط، أننا لا نكاد نجد فرقاً بين ممارسته النقدية النظرية وإبداعه الأدبى، وهذا حق، وإن كان فى بعض المغالاة.

حقاً، إن إبداعه الأدبى يجسد رؤيته النقدية، ونقده الأدبى تنظير لرؤيته الإبداعية، على أن رؤيته النقدية فى تقديرى لها خصوصيتها التى تتيح لنا الوقوف عندها مؤقتاً فى استقلال نسبي.

والواقع أن الوقفة عند الجانب النقدى فى نتاج إدوار الخراط أو عند أى نتاج نقدى هى وقفة تنقلنا - فى تقديرى - من مجال الأدب الخالص إلى مجال الفكر الخالص، أو بتعبير أدق تنقلنا إلى المجال المعرفى، فهى ليست وقفة عند تطبيقاته النقدية على الأدب، وإنما عند ما وراء هذه التطبيقات النقدية من أسس معرفية أو ابستمولوجية. وهذا ما نسميه بنقد النقد. ولعلنى أستجيب هنا، لإدوار الخراط نفسه فى دراسته النقدية لأدب إبراهيم أصلان فى قوله:

«فلن أنتسب إلى أية مدرسة نقدية ومنهجية، ومنهجى - إن كان ثمة - هو منهج معايشة المادة الفنية، لكى أعيد خلق رؤية خاصة ونابعة منها فى الوقت نفسه».

«وأنا بذلك أعرض هذه الرؤية للعمل الفنى - من كل أجنحتها - للهجوم المذهبى والأكاديمى - طواعية - وأتركها مفتوحة له، لأننى واثق أن لها حقاً مشروعاً فى البقاء، ولأننى أمل أن لها مقدرة على المواجهة، ولأننى أتمنى فى النهاية أن يكون فى نقد النقد ما يخصب ويفنى ويمصق خبرتنا» (الحساسية الجديدة) ٢٤٨.

والواقع أن إدوار الخراط، وهو يمارس النقد لمختلف النصوص الأدبية، يحرص على أن يؤكد فى كثير من الأحيان أنه ليس ناقدًا أدبيًا. يقول مثلاً فى دراسته لأدب المازنى:

ولهذا حسبي أن أقدم اجتهاداً أولياً متواضعاً يحتاج إلى المزيد من التدقيق والتعميق.

في تقديري أن أساس نظريته النقدية هو حرصه على تحديد الكلى الكامن وراء الجزئيات في قراءته النقدية. أى تحديد ما هو جوهرى وراء التفاصيل العارضة، وإن تكن هذه الصفة العرضية نفسها تكاد تصل عنده أحياناً إلى مستوى ما هو جوهرى كذلك. وهكذا، لا يدرس إدوار الخراط عملاً روائياً إلا ويرتفع سؤاله الأساسى حول ما يسميه «القيمة الروائية».

والقيمة الروائية عنده مصطلح جديد، يختلف عن دلالة العامة الشائعة. فالقيمة الروائية عنده ليست هى البنية، بل هى أكبر من مجرد العنصر البنائى بل أكبر من مجرد المقوم الذى يقيم هيكل العمل الروائى. إنها بؤرة أساسية - وأؤكد هنا كلمة بؤرة. إنها - كما يقول:

«بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات، أى أن لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر منسقة من الوصف والتحديد المكاني والحوار، وغيرها من الأساليب الروائية، اجتذاباً يكون منها مركزاً أو محوراً ديناميكياً غير ساكن وغير مجرد من محاور العمل الروائى».

نلاحظ مرة أخرى هنا مفهوم البؤرة والمركز والمحور. ولنضرب مثلاً لقيمة روائية فى دراسته لرواية (رائحة البرتقال) لمحمود الوردانى. يقول إدوار الخراط «إن إحدى القيم الروائية فى هذه الرواية هى «تناظر التناقض وتناقض التناظر»، بحيث يكون الشيء هو وغيره فى آن» (ص ٢٨٧)، وتأسيساً على هذه القيمة الروائية الأساسية فى الرواية يطلق على كاتبها لقب كاتب «نصف النور ونصف الظلمة، نصف الصمت ونصف البوح».

ولعلنا نتبين فى هذا المثال وفى غيره أن ما يكتشفه مرتكزاً أو بؤرة أساسية فى العمل الروائى ليس مجرد البنية، أو حتى اللغة الخاصة، رغم أهميتها الشديدة عنده، وإنما قيمة كامنة داخله، هى القوة التى تمنحه دلالاته العامة، على أننا نلاحظ

الدقيق بين هذه الكتابة عبر النوعية والحساسية الجديدة من جهة والحدائث من جهة أخرى.

فالحساسية الجديدة عنده هى كسر للترتيب السردى الاطرادى، وتخطيم لسلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم، وهى تداخل الأزمنة وكسر النمطية وتدمير سياق اللغة السائد المقبول، والارتفاع بالبنية اللغوية من دلالتها المعجمية التقريرية المباشرة إلى دلالتها السياقية الفنية الخاصة، وهى تحول قيمي فى مرحلة زمنية معينة محددة، تتبعها حساسيات جديدة أخرى. أما الحدائث عنده فهى ليست قرينة للجدة وليست زمنية تاريخية، بل هى تعبير عن القيمي لا عن الزمنى، وهى نفى مستمر، وليس فى تكوينها ما يتيح لها أن تكون بنية ثابتة، لأنها «سؤال مفتوح» (٥٠)، وهى سعى مستمر نحو المستحيل - كما يقول - ولهذا فهى كتابة تساؤلية غير يقينية أبداً تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ. ولعلنا نجد هذه الدلالة فى بعض كتابات أدونيس. أما الكتابة عبر النوعية فهى رؤية لظاهرة التداخل بين القصة والقصيدة، بين الرواية والشعر، بما يكاد أن يزيل الحواجز بينهما، وهى عنده ليست مجرد ظاهرة بنوية وإنما هى رؤية للعالم تنتسب إلى أقبية الخبرات الباطنية العميقة والوجد الصوفى بمعناه الكونى والإنسانى، على أنه - برغم هذا التمايز بين هذه الظواهر الثلاث - فهناك تشابكات وتداخلات بينها فى فكر إدوار الخراط وتطبيقاته النقدية.

وفى تقديري أن الحديث عن هذه الظواهر التصنيفية للأعمال الأدبية، التى يحددها إدوار الخراط ويميز بين سماتها المختلفة، ويرصدها النقد عامة فى تطبيقاته النقدية، تغف بنا - فى الحقيقة - عند التضاريس الخارجية فحسب لممارسته النقدية، ولا تكشف لنا عن الأسس النظرية التى تصدر عنها هذه الظواهر والتضاريس، على حين أن هذه الأسس المعرفية النظرية هى التى تشكل بحق رؤيته النقدية، وهى الموضوع الحقيقى لما نسميه بنقد النقد.

إن تحديد الأسس المعرفية النقدية لمنهج إدوار الخراط النقدى يستلزم الاستيعاب الشامل والمتابعة التحليلية لممارساته النقدية والإبداعية معاً، مما لا يتيح لنا هذا اللقاء الاحتفالى،

إنها إذن في تقديرى الطفولة الأبدية، أو البدن الدائم عند إدوار الخراط الذى يجمع بين الاسترجاع والتجاوز. وفي آخر كعبه (أنشودة الكثافة) يقول:

«فى مغامرتى محاولة إذن للغوص إلى طبقة
جيولوجية بدائية فى الحس بحيث يكون
التواصل عبر جرس اللغة يكاد يكون تواسلاً
أصلياً أولياً»^(١٢).

ولعل الأمر يتضح فى جلاء مطلق فى هذا التساؤل الذى يسأله فى دراسته لنص لمنتصر القفاش:

«إن اللغة - السرد، قد انتزع منها كل ريشها
الزخرفى وبقي لها ريشها الجوهري. فهل عادت
إلى عناصرها الأولى، مقومات الوجود الأولى:
الماء والتراب والريح والنار» (ص ٨٩) (الكتابة عبر
النوعية).

هناك، إذن، ما يمكن أن نسميه بالجواهر الأصلية البدئية الأولى الذى يسمى إدوار الخراط للبحث عنه، بل أكاد أقول الانطلاق منه دائماً. ولعله أن يكون مصدر هذه المفردات بل المفاهيم العديدة التى تكاد أن تكون «سقالات» لبنيتها النقدية مثل الرسوخ والكثافة، والانضباط، والتحكم والقوية والصرامة والوجازة، إلى غير ذلك.

على أن هذا الجواهر الأولى البدئية، الذى هو فنية الفن، أو هو الفن باعتباره - عند إدوار الخراط - مجرد وجود، هذا الجواهر هو القيمة الأساسية، وقد يكون المصدر الأول والدائم للوجود والمعرفة، أو يكون النمط الأساسى أو الأعلى على حد رؤية يوج أو اللاوعى عند فرويد - فما أكثر استعانة إدوار الخراط بعلم النفس عامة والتحليل خاصة فى قراءاته النقدية - ويكاد هذا الوجود الأول أن يكون هو الله بالمعنى الكونى الذى نجده فى تراثنا الثقافى الحديث عند سلامة موسى، وفى تراثنا القديم فى الحركة الصوفية، خاصة عند ابن عربى، أو هو الإله الخفى عند لوسيان جولدمان، وإن يكن بمفهوم مختلف.

على أن هذا الوجود البدئى الأول الأصلية لا ينفى فى رؤية إدوار الخراط المظاهر الثانوية العرضية والزمنية من

- فى هذا المثال وفى عشرات غيره - أنها برغم أساسيتها ومحوريته، أى أساسية القيمة الكامنة، فهى ذات طبيعة ملتبسة، إذ هى دائماً سمة قائمة وغير قائمة. فهى تناظر وتناقض، فى آن، نظام وتدفق، انفتاح وانغلاق، استرجاع وتجاوز، ذاكرة ومخيلة، قانون وحرية، جسدانية وصوفية، تاريخ وخروج على التاريخ، مكان زمنى وزمن مكاني، مطلق ونسبى، شبقى وروحى، وهى رسوخ ومراوغة وصراع ولكنه محكوم، وتوازن ولكنه محسوب، وكثافة تنطلق منها أنشودة، إنها دائماً الشئ ولكن فى حالة التباس مع نقيضه.

وهو تناقض أشبه بالتواضع والتواحد الذى يشكل فى النهاية رؤية كلية. والهم النقدي الأكبر لإدوار الخراط أن يكتشفها نقداً وأن يدعها فناً. وهى على التباسها رؤية كلية راسخة، تكاد تكون أولية التكوين والوجود، كالحياة والموت، والكون والفساد، والله، والوجود، مجرد الوجود على إطلاقه. هم إدوار الخراط النقدي - كما ذكرنا - أن يبحث عن هذه القيمة الأساسية الراسخة داخل النص، إنها على حد تعبيره فى دراسته لأدب محمد الخرنجى: «الجواهر الخفى الصلب القائم وراء الأغراض المراوغة، حيث ينصهر الموضوع مع البناء».

ويقول أيضاً فى موضع آخر:

«أميل كثيراً إلى أفعال الانبثاق والأفعال التى تبدو بشكل مراوغ كما لو أنها (نلاحظ هنا تعبير «كما لو أنها» سوف نعود إليه) طبيعية وعفوية وتلقائية. ولكنها فى الواقع نتيجة لنظام خفى ولنسق كان مفروضاً» (ص ٨).

ولعلنا نقشرب أكثر من تعرف هذا النظام الخفى أو الأساس الداخلى فى هذه الفقرة فى كتابه (الحساسية الجديدة) التى يتحدث فيها عن الطفولة باعتبار أنها:

«لم تعد ماضياً منقضيّاً أو شيئاً مستعاداً، بل هى فى هذه الكتابة الحديثة واقع مجادل ومحاور للواقع الذى نعيشه، للواقع الذى عشناه، والواقع الذى نتصور أنه سيحدث أيضاً فى المستقبل مع خبرات الواقع المتجددة» (ص ٣٤٣).

كذلك في لغته الفنية فهي على مستوى عالٍ من الانساق والرصانة إلى حد الكلاسيكية في كثير من الأحيان، وهي في الوقت نفسه ذات رفيف غنائي يكاد يحيلها إلى لغة شعرية خالصة، وهذا ما يعطي لكتابته مذاقاً إبداعياً خاصاً، فضلاً عن دلالتها المعرفية الخبيثة.

ولعل هذا الجذر المعرفي المتراوح لرؤيته النظرية الكلية أن يكون جسر التداخل الطبيعي بين نقده وإبداعه الأدبي، ولهذا أكاد أقول - راجياً أن أعود للتفصيل في هذا في دراسة أخرى - إن إدوار الخراط في نقده هو أقرب إلى رؤية فيلسوف الجمال - أقصد «الاستطيقا» - منه إلى الناقد التحليلي، برغم ما في نقده أحياناً كثيرة من «الضعف والتحليل». فهو في الحقيقة فنان ذو رؤية مفهومية جمالية كلية خاصة حميمة تشكل - في حدودها - اختياراته للنصوص الأدبية التي يراها أقرب إلى الفن، وتشكل بالتالي قراءاته لهذه النصوص أو بالأحرى تأكيد هذه الرؤية في هذه النصوص، إلى جانب إبداعه الأدبي الخاص الذي يجسد بامتياز هذه الرؤية المفهومية الجمالية الخاصة.

ولاشك أن هذه الرؤية في تحليلها النقدي والإبداعي على جانب رفيع من الانساق والفرادة والفاعلية المفهومية والجمالية، وهي إضافة جادة إلى رؤى مفهومية وجمالية أخرى في ثقافتنا العربية المعاصرة لها قيمتها الرفيعة وفعاليتها كذلك. وإدوار الخراط لا ينكرها وإن اختلف معها واختلفت معه حول بعض الجذور والدلالات في الرؤية النقدية، بل إن إدوار الخراط يحرص ويدعو بصدق ورحابة فكر وسماحة نفس إلى أهمية الحوار والتفاعل بين هذه الاجتهادات النقدية المختلفة.

ولعل هذا ما يؤكد فضيلة أخلاقية كبيرة تضاف إلى فضائله الفكرية والإبداعية التي أغنى بها ثقافتنا العربية المعاصرة. مرة أخرى تحية إعزاز واعتزاز وإكبار لإدوار الخراط، وأحر التمنيات له في عيد ميلاده السبعيني، وأتمنى له دوام الصحة والعافية وتواصل رحلته الفكرية والإبداعية.

شخصيات وأحداث سياسية واجتماعية، ولكنها لا تمثل شروطاً محددة للتحقق والوجود، بل هي أطر وحوامل، تضيء الديمومة المتصلة لهذا الوجود الأول، ولهذا لا يقف عندها إدوار الخراط كثيراً أو طويلاً ولكنه - في الوقت نفسه - لا ينكرها.

على أن هذا الوجود الأول الكلي، رغم كشافته الوجودية لا يوجد - كما سبق أن ذكرنا - بغير نقيضه. إنه هو وليس هو. ليس في هذا إلغاء أو طمس لرسوخه الوجودي وإنما هي رؤية مفتوحة رهيفة لتحقيقه، فهو دائماً بين بين.

ولهذا يميل - كما سبق أن ذكرنا - إلى أفعال الانشقاق، بل يكاد يقترب من مفهوم emanation الصدور أو الانشقاق في الفلسفة الأفلاطونية الجديدة عند أفلوطين بالذات. فكل شيء يصدر عن الأول، كما لو أنه هو وهو ليس هو وإن يكن هو هو بصدوره عنه. ولهذا نكاد نجد في أغلب كتابات إدوار الخراط النقدية والإبداعية، على السواء، هذه التعابير القلقة بين التحقق واللاتحقق، بين الكينونة والمغايرة، بين الكينونة والصورورة التي لا تفترق عن كينونتها. وما أكثر التعابير المعبرة عن هذه العلاقة البينية، مثل «يكاد أن»، «كما لو»، «على وشك أن»، «كأنما هي»، «ولولا»، «وإن كانت»، فضلاً عن كلمات «التراوح»، «المراوحة»، «والخايلة»، «والإمكانات غير المستقرة»، «والتناقض المتناظر» أو «التناظر المتناقض»، إلى غير ذلك مما يذكرني باتجاه في الفلسفة الحديثة يطلق على نفسه اسم فلسفة as if (فلسفة كما لو أن). وتبرز هذه العلاقة المتراوحية خاصة في وحدة المتناقضات المعديدة، وفي العلاقة البينية بين الأشياء والظواهر، مثل الكتابة عبر النوعية والمنطقة البينية بين الذاتيات التي يعرف بها إدوار الخراط الصياغة والفنية.

إن الجوهر المعرفي عند إدوار الخراط ذو رسوخ بدئي أولي، ولكنه - مع هذا - في حالة تمرحل دائم، في حالة بينية متصلة، بين الكينونة والصورورة، بين الذاكرة الراسخة والخييلة الشاطحة، وما يجمع ويوحد بينهما. ونكاد نجد هذا

العطش يقينا :

صورة الفنان فى شيخوخته المشبوبة

فريال جبورى غزول*

«ضحكا فى انطلاق وكأنهما صبيان بعد فى غرارة الشباب الأول»
إدوار الخراط، (يقين العطش)، (ص ٣٩).

النموذج الإنسانى لبطل مهزوم عملياً وصامداً نفسياً؛ إنه الإنسان الذى ناضل وفقد، أحب وعانى، حلم وانكسر، ولكنه مازال يحمل فى داخله الرغبة العارمة والعشق المقيم. إنه يرى، مثل ألفريد بروفروك، ما آلت إليه الأمور من تصدع، ويشاركه فى معاشة الهزائم العامة والخاصة، لكنه، على العكس من بروفروك، مازال مليقاً بالتطلعات ومشبوباً بالرغبات.

لا عجب، إذن، أن نجد ميخائيل يقارن نفسه مراراً وتكراراً فى هذا العمل بشخصين روائيين لم ينشأ قط عن عزمهما: دون كيشوت ودون جوان؛ الأول لكونه محارباً لا يستريح وإن أصبحت قضيته فى ذمة التاريخ، والثانى لكونه عاشقاً للمرأة لا يרא من عشقه ولا يهدأ. وفى هاتين الشخصيتين اللتين

يتساءل إليوت فى قصيدة حب مفارقة عن إمكان الجراة فى الكهولة، قائلاً على لسان ألفريد بروفروك: «هل أتجراً على أكل خوخة؟» فى عمر ينحسر، بعد أن خذلته الأيام والأحلام، وبعد أن اكتشف محدوديته ولا بطولته التى يعبر عنها بقوله إنه ليس الأمير الدانمركى «هاملت» وليس نبياً مع أنه قد رأى رأسه يقدم على طبق «يوحنا المعمدان». وأما ميخائيل، «بطل» رواية إدوار الخراط الأخيرة التى تحمل عنوان (يقين العطش) - على وشك الصدور عن دار شرقيات القاهرية -^(١)، فعلى الرغم من سنه وتقاعده عن العمل فهو يتجراً لا على أكل الخوخ فحسب، بل على أكل الفواكه كلها: المباحة والمحرمة منها، وباستمتاع يفبط عليه. إنه

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

وأجند المظلومين، وأبحث عن العدل لكى أنفذه، أحب دولسينا الواحدة ذات البهاء الخارق التى لا يضارع جمالها، ولا أصل إليها، أبداً، مهما كان الأمر.

قالت: دولسينا، نعم؛ على نحو ما. أنت خرجت دون كيشوت، وانتهيت دون جوان.

قال: يمكن. دون جوان أو دون كيشوت، كلاهما خرج ليتحدى الشرائع والقوانين والأشياء، وربما الآلهة. كلاهما متمرد، خارج عن النمط، ومضروب (ص ٧٩).

يستمر إدوار الخراط فى هذه الرواية بسرد ملحمة معاصرة لبطل روائى قبطى وحببته المسلمة رامة، على خلفية من الأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية التى تتخذ من مصر مركزاً، وإن كانت تتفرع وتشعب لتغطى أحداثاً عالمية. وهذه الرواية هى الجزء الأخير من ثلاثية بدأها المؤلف برواية (رامة والتنين)^(٢)، وتلتها رواية (الزمن الآخر)^(٣). يقدم الجزء الأول من هذه الثلاثية حكاية عشق تستمر فى الأجزاء الثلاثة، لكنها تغطى فى الجزء الأول أحداثاً من منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات، وفى الجزء الثانى تتابع حكاية العاشقين على خلفية العقد التالى، من منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات. وأما الجزء الثالث الذى نحن بصدده فيكمل قصة العشق المحورية فى العقد الذى يبدأ فى منتصف الثمانينيات ليصل إلى منتصف التسعينيات، هذا مع العلم أن هذه التواريخ تقريبية. ويتخلل كل جزء من الثلاثية ارتداد سردى إلى ما قبل ذلك من أحداث بالإضافة إلى استباق سردى فى بعض الأحيان إلى ما سبتلو تلك المرحلة التاريخية. ونجد فى هذه الثلاثية سيرة فنان فى عقده الرابع والخامس والسادس، فى ثبوته على قيم وأحلام فى ضوء متغيرات ثقافية وتحولات اجتماعية واقتصادية ونقالات سياسية مرت بها مصر والعالم فى العقود الثلاثة الماضية. وإذا كانت رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم^(٤) وقصة «عن الروح التى سرقت تدريجياً» لسوى بكر^(٥) تمثل أدبياً تدهور الوعي عند المواطن المصرى وتراجعته، فإن (يقين

جمع بينهما الخراط ليشير إلى مكونات بطله نجد تناقضاً أساسياً بين النزعة الرومانسية - عند بايرون - التى أبدعت دون جوان، والنزعة التهكمية - عند سرفانتس - التى شكلت دون كيشوت؛ ويحتوى «دون ميخائيل» فى شخصيته على هذا الالتباس المربك. فالمؤلف يمجّد ويسخر من بطله فى آن؛ لأنه يراه من خلال زاويتى نظر مختلفتين: من الداخل والخارج. إنه الإنسان الذى يحلم ويظل يحلم على الرغم من التراجع والانهار، وهو الإنسان الذى يشتهى ويظل يشتهى على الرغم من استحالة التحقق. إنه سيزيفى التكوين، لأنه يعنى قصوره، ويدرك لا جدوى الوصول، ولكن كما فى قصيدة «إيشاكاه» حيث الرحلة أهم من الغاية، يتطابق مع عوليس كفافى.

تتميز دون جوانية ودون كيشوتية ميخائيل عن الأصل؛ حيث إنها توحد بين النساء كلهن فى امرأة واحدة (رامة)، وبين الصراعات كلها (التنين). وكما يرمز التنين إلى الغربة والاعتراب، تشير رامة إلى الألفة والتواضع. ميخائيل، إذن، فى هذا العمل صورة الفنان فى شيخوخته: محارباً ومحباً. ويقدم لنا المؤلف هذه المعادلة عبر حوار بين ميخائيل ورامة:

«قالت له: أنت فى تصورى، فى الحقيقة، دون جوان، ولكن. دون جوان مقلوب، معكوس. صحيح أن إخلاصك، وولاءك - حبك إذا شئت، لا تغضب - أنت تزجيه إلى امرأة واحدة فقط، فى وقت واحد فقط. قد أكون أنا هى، الآن (...). دون جوان بمعنى أن هذه المرأة الواحدة هى عندك كل نساء العالم، لا يرتوى ظمؤك من أية واحدة منهن. حبك لها - هذه المرأة الواحدة، أولهن، نساء العالم كلهن فيها - لا نهاية له، بالتالى، ولا حد له، ولا إشباع أبداً. هذا ما تقول عنه مطلق، نهائى، غير محدود.

قال: كنت أتصور أننى على الأرجح دون كيشوت، ولست دون جوان. أطلع، برمح مكسور عفا عليه الزمن، يدرك لا جدوى فيها، لكى أعيد وجه العالم إلى براءته الأولى، يعنى،

الأطفال، تحت جدران الرخام المصقولة تمامًا، لامعة، شامخة العلا، يتحركون بالية، مانيكانات لا جنس لها، غير رجولية وغير نسائية، هم مع ذلك - أو هي - إنسانية، هل هي لعب ميكانيكية وزواحف بدائية قمعية فى الوقت ذاته؟ (... هل أنا راقص برغمى فى هذه الزنازين مفتوحة المسالك بعضها على بعض، فى هذه المساحات الرملية المحرقة، كلها خائفة، كلها قاتلة، كلها لا مخرج منها؟ الضالة البشرية أمام سحق الموسيقى المائلة وسطوة السواد المحيق، حركات تمرد الجسم الذى تنتزع منه الروح، هياكل عظمية مكسوة بقشرة مشدودة من اللحم الحى المعطوب، بوخنوالد أو سينا أو البوسنة أو بورندى سواء، أهذا أنا منهم، بينهم، أم مارق عنهم، مكتوف اليدين؟ (ص ١٣١).

ويقابل الخراط بين هذه اللوحة بدماسها الميكانيكية ووحشيتها الضارية التى تهرس أجساد البشر هرسًا بالتناقض والتفاعل الذى تجده فى الموسيقى والرقص والذى يربط الأجساد فى حsie مقدسة:

«أين مجد الباليه الغنى فى حدائق سيكوتوى؟ على صوت هدير المحيط فى شاطئ كوناكرى الليلي، مجد النهود السوداء العارية المنتصبه فى موسيقاها البضة ناعمة وعارمة الإيقاع معًا؟ أين ازدهارها الشرس، نشوتها بالحرية، اعتزازها بتدويرات الجسم ربواته ووهدياته، تموج الأجساد الهيروغليفية الزنجية الفخور بجسدانيتها العارية تشنى وتنمطف فى إيقاع الحنان الحميم؟ صفقات الأيدي واهتزاز أوتار القيثارة والانشاء على شريط رفيع واحد يدور بالحقوين فى تمجيد إله الموتى المبعوثين أحياء، كلهم حياة، من ترب أرض كيمى السوداء؟ أين أقمعة الأبنوس والعاج التى توحدت بعضويتها الداخلية هى عضوية الكون؟ أموت شوقًا إلى الرقصات المصرية حيث

المعش) تمثل اثبات فى المتغيرات واستمرارية الجمر تحت الرماد، ويقين الاشتعال، فلا عجب أن تكون أنشودة حب لجسد. «عصر المطعون، تسعى إلى التثام جروحه والشفاء من أوجاعه.

ما الذى يميز هذا الجزء من ثالوث الخراط؟ إننا نجد فى هذه الرواية، كالجزمين الأولين، استثمارًا فنيًا لتقنية الكولاج والمونتاج فى السرد والتوصيف، ومع هذا فلكل واحد من الثالوث خصوصيته المشعة: يمثل الجزء الأول «الجموح»، والجزء الثانى «التأمل»، والجزء الثالث «الحنين». وهذه النزعات المسيطرة على الأجزاء الثلاثة لا تعنى غياب التأمل مثلاً فى الجزء الأول والثالث، لكنها تعنى غلبته وهيمنته فى الجزء الثانى، عندما يكتشف ميخائيل سوء تأويله لبعض أحداث الجزء الأول، وسذاجة توقعاته. وليست هذه النزعات فردية، بل هى انعكاس لما كان يجرى فى هذه العقود وأثرها على نفسية الفنان وعلى مجموعة العلاقات الحميمة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها. وهى تمثل بشكل أو بآخر: الشباب والنضج والشيخوخة باعتبارها مراحل نفسية أكثر منها مسألة عمر يحسب بالسنين.

والحنين الذى تجده فى (يقين المعش) هو ذلك الحنين الذى يطلق عليه الناقد الإنجليزي راييموند وليامز مصطلح «النوستالجيا النقدية»، لأنه تذكير بالبدائل التى كانت وهى يمكن أن تكون مرة أخرى. إنه استدعاء للماضى غرضه استجواب الحاضر الذى يدينه الفنان لقبليته وضافيته وهمجيته. إنه الواقع الذى يتخذ من «الدين» قناعًا ومن «القومية» خمارًا ينفذ من خلالهما أبشع المجازر. ويستخدم الحدث السياسى المشار إليه فى الرواية للتحريض على التساؤل الذى يتجاوز البعد السياسى ليصل إلى التساؤل الوجودى والفلسفى. إنه يدفع القارئ للخروج من مستوى «ماذا؟» إلى مستوى «لماذا؟»:

«قلت: لماذا دائمًا دائمًا يارب أبحث عن معنى؟ هذا العالم، هذا الحب، هذا الوجود - وهذا الوجد - كلها بلا معنى، طبعًا. رقصة باليه تبدو بعيدة بعيدة، الراقصون صغار، كأنهم دمي

«ساورة هاجسه الملازم: الترميم كذب، الفن كذب، لأنه شئنا أم لم نشأ تجميل. لأن الأصل بكل خشوته، أو بهائه، أو بكارته، لن يعود».

«للحطام - أو للانهايار - جماله الخاص الذي لا ينفي - لا يجوز - «إصلاحه» أو تعديله، أو إعطاؤه صورة مغايرة مهما كانت مقارنة أو مشابهة، أو حتى مطابقة لأنها ليست الأصل» (ص ١٨٣ - ١٨٤).

إن هذا التساؤل الأساسى فى قيمة الترميم والرغبة العارمة فى الصديق الفنى يجتمعان على مفضل. هناك هوس بالترميم والتغيير والإصلاح، وهناك اعتراف بزيغ الترميم وعبث التغيير ولا جدوى الإصلاح. وهنا الترميم والتغيير والإصلاح ليست إلا المعادلات للفن الثورى. وهكذا نجد فى هذه الرواية نمطاً جديداً من الانعكاس الذاتى الذى نفع عليه فى الأدب الذى يشير ويتحدث عن أدبيته، أو ما يطلق عليه بالنص العاكس لذاته. إن ما يميز هذه الرواية لا كونها مرآة لذاته، كما فى أدبيات الانعكاس الذاتى فحسب، بل كونها مرآة مفككة، مرآة تقوضية تشكك فى الفن ذاته.

ما الذى يبقى عندما تتزعزع مكانة الفن عند الفنان؟ عندما ينفرط العالم وينشرخ الوطن يبقى العشق، عشق الوطن وعشق الحبيبة، راسخاً، شامخاً، متجذراً لا تهزه العواصف ولا الزلازل، وتبقى الرغبة فى الاتحاد معهما وفى الفداء من أجلهما هى هى مهما تغيرت معالم الوطن وملامح الحبيبة. وتبقى هذه الرغبة، هذا الاشتها والعطش اليقين الوحيد فى حياة الفنان فى شيخوخته: «أموت شهيد الجراح.. ويعيش جمالك ويبقى» (ص ١٩٤).

يعبر الخراط عن جروح الوطن وتمزقه من خلال أحداث قرية أبى قرقاص وعبر تقابل الخطاب التقريرى بالخطاب الإنشائى، الخطاب الاستدكارى بالخطاب التعليلى، وما جرى فيها من مأساة عبثية. هنا نجد فناً مبنياً على التص واللصق مثلما نجد فى «الكولاج»، لكنه هنا أقرب إلى الترقيع. شذرات الخطابات المتباينة تتجاور، لإبراز صنعة الترقيع بتنافرها. وهذا - فى رأى - مقصود، فعندما نرفع بقماش

توحدى وثيق رقراق الانثيال مع القدس الذى هو دنيوى، حيث حسية الشهوات الإيماعية، على واحدة ونصر، تستحيل نشوات روحية» (ص ١٣١ - ١٣٢).

وإذا كان الجزء الأول من انثالية يؤكد العين وجانب الفن التشكلى (مشاركاً لذلك بمتحف جوجنهايم والمريسل والخراطيش الهيروغليفية)، فإن الجزء الثالث يؤكد السمع والاستغراق فى الفن الموسيقى (فونترفردى والجاز ص ١٦: ألبونى ص ١٩: فاجنر وكولينجود وفردى وموتسارت وروسينى وستراوس وبرليوز ص ٢٤: بولانغ ص ٢٩: باخ ص ٣٨ - ٣٩: هايدن ص ٤٤: موال عيون بهية ص ١١٣: نانا مسكورى ص ١٢٦: رودة الجزائرية ص ١٦٨: عبد الوهاب ص ١٧٠: موتسارت ص ١٧٢). ولإحالات الموسيقى بكثرتها وتنوعها وفى مجمرعها دلالة إيحائية، فكان الفنان ميخائيل - المعمارى المتخصص فى الترميم - يحاول تقويم التمازج والتناظر، كما يفعل المايسترو فى الأصوات المتضاربة ليجمع منها قصيداً موسيقياً. فليس الغرض من هذا العمل رسم جدارية ملحمية تحاكى الواقع، بقدر ما هو محاولة لتضفير خيوط وخلق نسق لهذا الركام من الأحداث. ولأن هذه الغاية الجميلة تبقى ممتعة فى سياق الواقع الصعب، لا يحاول المؤلف أن يفرض البنية الموسيقية على العمل ليوهما بها، وإنما يشير فىنا الهاجس الموسيقى؛ لهذا نجد الموسيقى فى هذه الرواية على مستوى الإشارة لا التركيب، تذكر فى النص لكن لا تدخل فى نسجه. وليس هذا تقاعساً أو قصوراً بقدر ما هو صدق ونزاهة. فالرواية - كما علمنا لوكتش - تعبر فى بنيتها وترباطها ونحوها عن المرحلة الحضارية التى تصاغ فيها. ومن الإبهام الفنى أن يدع الفنان عملاً سيمفونياً فى زمن التفكك والتصدع، أو عملاً عضوياً فى سياق آلى وهجين.

ينى إدوار الخراط (يقين العطش) على طموح يشير إليه، لكن لا يقدمه، وهو إعادة الروح التى سرقت على غفلة، الرعدة الوطنية التى تسربت تدريجياً، والذات التى غيبت. إنها محاولة تقديم لصرح منهار من أجل ترميمه، هذا الترميم المنتظر والمشكوك فى نتيجته هو «الأمل» المحبط مسبقاً و«القضية» الخاسرة:

يقابل ما يجرى فى مصر من ١٩٩٠ من تناحر، ما كانت عليه من تألف قبل نصف قرن. يحدث ميخائيل رامة عن طفولته وذكرياته:

«قال: حكيت لك من قبل، كيف زرت عزبة ونيس فى البحيرة، سنة ١٩٤٠، مع خالى ناتان. كان فيها عدد من عائلات الأقباط لا يزيد عن خمس عشرة، عشرين عائلة بالكثير. أما سائر أهل العزبة فكانوا مسلمين. قال لى خالى: والمسيح الحى ما كنا نحس بذلك أصلاً، مسلمين أو أقباط» (ص ١٣٦ - ١٣٧).

ويقوم خطاب رامة التفسيرى بتعليل هذه الظاهرة من بدايتها فى التناقضات المعيشة إلى استكمالها على يد مستغلين ومتاجرين بالقيم:

«قالت له: بعد ذلك مرت طبعاً بأبو قرقاص. فى آخر البلد، مثل ما عندنا فى مصر، أو إسكندرية، تماماً، عيش يعيش فيها الناس، ألواح من الصفيح أو الكرتون أو الجريد أو الخشب أو الصاج أو حتى الطين، متساندة على بعضها بعضاً، متلاصقة (...)، وبعد ذلك لا كهرباء طبعاً - إلا بسرقة التيار من فوانيس الحكومة، والماء يأتى من النيل فى الزلع والحلل والصفائح والبلايص (...)، حتى قضاء الحاجات الفيزيولوجية (...)، فى آخر كل مجموعة أرض فضاء حفروا فيها حفرات متعددة، مازال الأولاد والرجال معاً، بينهم وبين النساء والبنات ألواح خشب رفيعة تسللت المياه حتى نصفها، والرائحة، والذباب، والكلاب والققط... تقول لى لماذا ضربوا، لماذا حرقوا؟ منهم أولاد وبنات المدارس الحكومية، طبعاً، عندهم فى وسط المعش تليفزيونات يرون فيها، جماعة، شريهان وفاتن حمامة، والإعلانات» (ص ١٣٣ - ١٣٤).

يختلف نسيجاً ولوناً عن الرداء الممزق، فنحن نشد انتباه الناظر إلى الترقيع وبالتالي إلى تمزق الثوب. هكذا يعمد الخراط إلى إبراز التناحر بين الخطابات الموجودة فى الساحة الثقافية واستحالة قيام جدل بناء بينها فينقلنا أسلوبياً بين نثر مصمت إلى نثر صائت، من تقرير إحصائى إلى مناجاة صوفية.

تقوم الرواية بتغطية الأحداث العنيفة فى قرية أبى قرقاص بقراءة رامة لقائمة منشورة لميخائيل:

«تكسير الزجاج والنجم وثلاث سيارات ١٢٤ و ١٢٨ و ١٣٢ وحجرة الغفير فى كنيسة مارى جرجس».

قلب وحرق ٥ سيارات ٥٠٤ خاصة د. محمد فؤاد. أشرف سعد. د. مجدى كامل. مراد دنبال. ماهر بهيج وسيارة ١٢٨ خاصة بالمستشار صموئيل إبراهيم وسيارة الدكتور طلعت فهميم طبيب الوحدة الطبية بمنشية دعبس بأبى قرقاص.

صيدليات حنا كيرلس وشاكر شكرى حرق بالكامل.

صيدليتان للدكتور ماهر جميل بشارع المستشفى تم تكسيرهما وسرقة ألف جنيه.

صيدلية يوسف غطاس بشارع الجمهورية. مخزن خشب ملك رفعت ناجى تم إحراقه بالكامل.

مصنع حلويات أسعد حبيب حرق بالكامل. (...)

حرق كنيسة مارى جرجس بشرق البلد» (ص ١٣٥).

ثم تصل رامة إلى المصابين:

«نشأت عبد السيد ثلاث طعنات فى يده ورقبته.

فتحى فلتس ارتجاج فى المخ.

حليم فهميم صدمة عصبية أدت إلى الموت بأزمة قلبية.

جبيرة عيسى وأطفاله الثلاثة حروق من الدرجة الأولى» (ص ١٣٦).

إن التفاوت الطبقي والفساد المستشري يؤديان إلى الرؤية بـ «عين السيكلوب الواحدة» (ص ٥٩)، بعين التعصب (كما في رواية «عوليس» لجيمس جويس). وترى رامة أن هذا العنف الظلامي قرين «الفقر والقهر والفساد» (ص ٧١). وفي الفصل الخامس من الرواية تحكى رامة كيف قابلت الفتاة ميادة واكتشفت كيف تطورت الأحداث العنيفة بداية من خيال مريض لمرافقة إلى استغلال مربب للفتنة العاطفية إلى تصعيد بين المتطرفين والأمن (ص ٩٠ - ٩٩).

ويدخل الأسلوب الإنشائي عندما يدافع ميخائيل بحماسة عن مصريته والوحدة الوطنية (التي يخفف من غلوها تدخل رامة وتذكيره بالوحدة الطبقة التي كان يؤمن بها في أيام انتمائه إلى الحلقة التروتسكية). وبنبرة خطابية يقول:

«في وجه الهجمة التي تنفي الوطن لحساب توحد متوهم على أساس عقيدة دينية، في وجه إسقاط مفهوم الوطن لحساب مفهوم «الأمة» أو «الدين» أعود كما قلت لك من قبل، مصرياً «شوفينياً». لست شوفينياً طبعاً بالمعنى الضيق المتعصب - هذا سخف - ولكن بمعنى التمسك حتى آخر رمق بمصريتي، بمصريتنا. ليست «مصرية» الأغاني والهتافات، بل «مصرية» الأرض والعمل والكدح، مصرية الحلم والعراقة والمستقبل» (ص ١٠٠).

وتنقلب هذه النبوة إلى إصاته استحواذية كما في كثير من المقاطع فنجد حواذ الضاد (ص ١٣٨)، وحواذ الفاء الذي تتخلله كلمات فرنسية (ص ١٤٦)، وحواذ الطاء في مناجاته الشبقية لرامة:

«عطشى لا يطاق، أمطار لا تسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطني بالحبوط حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية تنفطر النياط من وطأة القطيعة وحطت على طيور السوام خطوط رقطاء تطيح بي

انفطر سمط أطماعى فى الانطلاق وسط مناطقك الطبيعة تطاردنى خطاك المتطايرة على صراط غير موطاً وغير مطروق شرائط قطيفتك حول بطنك إطار يبطن اسطوانتى أنبطح على سطوح طلدك فى ورطة طلدك طريح مطالبى غير المطوعة أميط المرط عن أطايلك المطوية أستطعم عطر الطلى الطامى من مطرحك الطرى الطهور يتقطر على طوراً بعد طور أففو وأهبط على طواياها الطازجة الرطبة تتخطر طواويس طروب أخالط الطينة الطافحة حتى أروطها.

أنت وطنى الوطيد يحوطنى بعباء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخطب الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة.

أحوط على أسطورتى» (ص ١٨٨).

إن هذا التنوع فى الأساليب والخطابات، ليس الغرض منه فى (يقين العطش) الكشف عن الخصوصيات التعبيرية لمستويات طبقية مختلفة وفئات حرفية متباينة كما عند تشوسر فى (حكايات كانتربرى) ذات الأجناس الأدبية المتعددة. وهو ليس استعراضاً لبراعة المحاكاة الأسلوبية كما عند جويس فى (عوليس). هو عند إدوار الخراط مؤشر لانفراط العقد الاجتماعى واللغوى وتعثر التواصل: إنه برج بابل عصرى، فالتمزق الذى يعانى منه جسد الوطن يسفر عنه لغات لا تتحاور ولا تتفاعل. ومن هنا لا يسمى الخراط إلى تسوية مصطنعة أو تألف مفروض: إنه يترك الخطابات المتباينة فى انزالها عن بعضها وبعض، ويستخدم «الترقيع» ليعزز تباينها وتمزق نسيجها. ومن هذا المنطلق يمكن أن ندرك لماذا يكثر الخراط الإشارة إلى مرأى إرميا. فليس هناك مصيبة أكثر فداحة من خصخصة اللغة وانعدام قدرتها على التوصيل واستخدامها حاجزاً. يقول ميخائيل فى الفصل الأخير من الرواية:

«كأننى أتكلم من جوف نفق طويل تحت الأرض، مهجور من زمان. صوتى غريب، بلغة

«إذا كان العطش هو اليقين الوحيد - يعنى الصمت - فمعا معنى كل هذا الذى تعمل أو تقول؟ ما جدوى التذكر والابتعاث والحنين ما جدوى التحليل والتعليل والتركيب والتشكيل؟ ما جدوى الترميم الذى لا تستطيع أن تفرغ منه أبداً؟» (ص ١٩٨).

وحتى هذا اليقين ليس نهائياً، بل هو يقين مؤقت: «لو كان نهائياً لما كانت ثم حاجة لابتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضرته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها» (ص ١٩٦).

تكاد تكون غير مفهومة. لم يعد أحد يتكلم هكذا الآن. غير مفهوم وغير مؤثر ولعله مضحك أو مؤسف قليلاً. غريب على كل حال. هل هي صلاة من ديانة لم يعد يدين بها أحد؟ ليس لها إله، كتبها طلاس وأحاج ودمدمة أو نمتعة لا يقرأها أحد» (ص ١٩٧).

هذه اللغة المنقرضة التى لم تعد مفهومة، هى اللغة التى تذيب الفوارق وتصهر الحواجز وتتجاوز الانقسامات: إنها لغة الصمت الشرة، لغة التصوف الإيمانية، لغة الشعر الإشارية، وكما يقول ميخائيل:

الهوامش

(٣) إدوار الخراط، الزمن الآخر (القاهرة: دار شهدى للطبع والنشر، ١٩٨٥). للمزيد عنها راجع دباستى: «الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة» فى قضايا وشهادات المند الثاني (صيف ١٩٩٠)، ص ٢٢٩ - ٢٤٩.

(٤) صنع الله إبراهيم، ذات (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٢).
(٥) سلوى بكر، «عن الروح التى سرقت تدريجياً» فى مجموعتها بالمعنوان نفسه (القاهرة: مصرى للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٩ - ٢٥.

(١) إدوار الخراط، يقين العطش (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٦)، وكل الصفحات فى متن المقالة تحمل إلى الأصل المرقون الذى تفضل إدوار الخراط بإعارته لى.

(٢) إدوار الخراط، رامة والفتن (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠). للمزيد عنها راجع دباستى: «مساهمة الرواية العربية فى أساليب القصص العالمية» فى الألب العربى: تعبيره عن الوحدة والتنوع، إشراف عبد المنعم تليحة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٦٩ - ١٩٤.



وجود يتجلى على أنحاء شتى قراءة فى «أشواق المراه» لأدوار الخراط

بداية المرحلة... بداية القراءة

لقد وصل الأمر ببعض المفكرين إلى القول بأن كل شئ فى الوجود إما أن يكون مرآة حقيقية وبالمعنى الحرفى وإما أن يكون مرآة رمزية مجازية^(٣).

لن نستطرد كثيراً، هنا، فى تفصيل المعانى الحرفية والدلالات الرمزية للمرأة بشكل عام، بل سيتم ذلك مباشرة من خلال إحدى القصص المتميزة التى تجلت فيها المعانى الحرفية والمجازية للمرأة على نحو خاص وفريد، ونقصد بها قصة «أشواق المراه» التى تضمنتها مجموعة (مخلوقات الأشواق الطائرة) التى صدرت عام ١٩٩٢^(٤) للكاتب المبدع إيدوار الخراط.

شموع وكهرباء

تبدأ قصة «أشواق المراه» بوصف حركة قطار يبطئ من حركته ويوشك على الوقوف فى إحدى المحطات ليلاً، بينما رائحة البصل فى الحقول تملأ المكان «كان الجو حاراً والهواء شحيحاً والنافذة مكسورة».

المرآة فى الإبداع الفنى ليست مجرد تلك الأداة التى يستخدمها الإنسان فى التزين، بل تكتسب خلال الإبداع ميزة تعدد الدلالات والمعانى وفقاً لطبيعة المواقف وخصوصية التجارب. وتتيح المرأة بخصائصها المتعددة: الاتساع، والعمق، وتعدد الرؤى، للمبدع إمكانات لا تتيحها استخدامات فنية أخرى كالقناع مثلاً، فالمرأة أوسع مجالاً من القناع لأنها تصلح أن ترفع فى وجه الماضى، كما تصلح أن ترفع فى وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص بينما لا يصلح القناع إلا للماضى ولاستحضار شخصيات أصبحت فى تضاعيف الزمن نموذجية^(١).

المرأة يمكن أن تكون رمزاً للحقيقة، ولتحقيق الذات، وللحكمة، وللعقل، وللذاكرة، وللذات، وللروح، وللعالم، وقد يكون الانعكاس الخاص على سطح المرآة تجلياً للعالم المؤقت العابر، أو تعبيراً عن معرفة الإنسان ذاته^(٢).

الشموع التي تضاء عند الموت ينظر إليها على أنها رمز للضوء الذي يمكن أن ينجي في العالم الآخر، وهي رمز شائع في الكاثوليكية ومعظم طقوس الموت في الشرق. في المسيحية ينظر إلى الشموع على أنها الضوء المقدس المشع في العالم، وإلى السيد المسيح على أنه ضوء العالم، الفرح الروحاني، ويقوم السيد المسيح من بين الأموات في ضوء التجلي Transfiguration، بينما يشع بالتقوى والحب. وهناك دلالات رمزية كثيرة للشموع في الديانات المختلفة، وكلها دلالات إيجابية ترتبط بالإيمان والجمال والحب والحكمة^(٥). وهذا النص لإدوار الخراط نص ممتلئ بالدلالات الدينية القبطية المسيحية خاصة، والإنسانية عامة.

ويمكننا أن نقول إن ضوء الكهرباء المحيط بالمارجرس والتنين يتضمن الكثير من الدلالات التي يحيل إليها؛ فبعد أن يصف الراوى هذه المقابلة الرمزية بين صورة وصورة أو بين مصدر ضوئي (الشموع) ومصدر ضوئي آخر (الكهرباء) يخرج من صحن الكنيسة ويتجول في حوشها الكبير المزدهم، ويمر على بابها ويرى أحد القساوسة في ثيابه السوداء يصلى ويعزم ليخرج الشيطان من امرأة مصروعة.

صورة الشر المثلة في الحية العظيمة المرتبطة بالشيطان تنتقل خارجة من إطار صورة المارجرس والتنين إلى واقع خارجها، إنها تصبح موجودة في الخارج، في الحياة، في داخل امرأة مصابة بالصرع يعتقد أن الشيطان هو المسؤول عن إصابتها بهذا المرض العصبي.

المكان غارق في ليل خاص، ورائحة البصل تحيط بالمكان، والبصل ميشولوجياً رمز للوحدة، لكل في واحد، للكون الكبير، للخلود، للسبب الأول في الحياة (ألا يلجأ الناس إليه عادة لإفافة الغائب عن الوعي حتى الآن؟)، للوحي أو الإلهام، أو البوح الذي تتكشف طبقاته شيئاً فشيئاً، وتفتح طيات واحدة وراء الأخرى (كقشور البصل) حتى نصل إلى المركز، وهو في بعض الميثولوجيات رمز كفاء في مواجهة قوى الشر القمرية الشريرة والمهلكة. وفي القصة حركة دائبة من المركز (الذات المنخلقة) إلى الأطراف اللا مركزية (الدلالات المتعددة للمرأة).

كان الراوى قد قرر أن يذهب إلى مولد المارجرس، وحده. كان قد قرر ذلك فجأة كما لو كان هناك هاجس ما يسيطر عليه، وكما لو كان هناك نداء غامض على نحو ما يدعوه. قرر وذهب ونفذ وسط زحام المولد بصعوبة، ورأى النائمين والجالسين، الصغار والكبار، الرجال والنساء، الفقراء والأغنياء، بهلايس ذات طرز قديمة وحديثة. صحن الكنيسة كان غاصاً بالناس، وقتها كانت «شاهقة ومعتمدة» والصلوات تتلى بالقبطية أو العربية:

«وكانت أمواج القداس الليلي تعلو وتنخفض تحت الأنوار متعددة البؤر من السقف وتحت تيجان الأعمدة الرخامية الرومانية الشكل».

يمتلئ صحن الكنيسة بالصور الأيقونية للمسيح والقديسين، لكنها «صور تبدو باهتة وتحتها بهجة نور الشموع أصفر وضيء».. في جانب آخر من المشهد:

«وأمام حجاب الهيكل صورة هائلة للمارجرس يطمئن الحية العظيمة والنور الكهربائي يومض على زجاج الصور ويكاد يطمس معالمها».

علينا أن نلاحظ أن مقابلة الكاتب هنا إنما تتم بين مشهدين داخل المشهد الكبير؛ مشهد صور السيد المسيح وصور القديسين التي تتوجه إليها وتحيط بها أنوار شموع صفراء ضعيفة، وصورة المارجرس الذي يطمئن الحية العظيمة أو التنين التي يحيط بها نور كهربائي شديد الإضاءة. الضوء الخافت الأصفر الضعيف للشموع يكشف ويضيء ويوحى ويؤثر ويقرب ويحدث الطمأنينة والدفء؛ بينما الضوء المبهل الساطع للكهرباء يجعل الصورة غامضة غائبة باهتة تكاد تنطمس معالمها، مما يجعلها صورة ملتبسة منكرة مهددة بعيدة منعزلة مخيفة وباردة، لكنها قادرة أيضاً على أن تكون صاعقة ومميتة في الوقت نفسه. الشموع ضوء في ظلمة الحياة، أشواق وتنوير، قوة بصرية داخلية تقبس نورها من الشمس، لكنها أيضاً تعبير عن حالة من اللاتيقين الغامض المراوغ ولا حل لها إلا بالإيمان والتسليم.

الغريزة مرتبطا بالجنس فقط) وعن آمالهم، وطموحاتهم،
ويتحررون من مخاوفهم، وآلامهم، وأحزانهم، ولو على نحو
مؤقت.

من بين هذا الحشد الاحتفالي الجمعى المتألف المتناثر
المتجمع المشتت المتحد رغم كثرته، ينفصل الراوى ويذهب
إلى المرأة، يذهب إلى وحدته أو بالأحرى يوغل فى استكشاف
ذاته.

مرايا فى الداخل

يقول الراوى:

«فجأة رأيت المرأة الكبيرة القديمة مسنودة من
الخارج على الباب الحديدى لحوش الكنيسة.
كان لها إطار مذهب باهت الآن سقطت قشرته
عند الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان
متشابكة ملتوية على الطريقة القديمة بينها وجوه
الشاروبيم الصغيرة المدورة متنفخة الخدود.
وكانت ناصعة الزجاج، صافية بنقاء لانتشوبه
هبة، وعميقة».

يبدأ الوصف هنا من خارج المرأة تمهيدا للولوج إلى
داخلها. المرأة موجودة فى الخارج، على الباب، الخارج هنا
يمهد للدخول إلى الداخل، وكذلك الباب الحديدى رمز
للمرور من حالة إلى حالة، من خارج الذات إلى داخلها،
وهو «حيدى» لأن هذا المرور غالبا ما يكون شديد الصعوبة
عظيم العناء. ويؤكد هذه الصعوبة وهذا العناء تلك الأغصان
المتشابكة المتلتوية على الطريقة القديمة: وأيضا «وجوه
الشاروبيم الصغيرة المدورة متنفخة الخدود»؛ فالتشابه
والالتواء والقدم الخاص بالأغصان وعوامل تتعاون مع وجوه
الشاروبيم (التي ترتبط بترميزية الشاروبيم فى المسيحية،
وباعتبارها - هذه الكائنات - مخلوقات مجنحة لكنها لا تشبه
أى كائن مجنح رآه البشر، وباعتبارها ترمز إلى حضور
المقدس، وباعتبارها حارسا للمقدس وللعتبة الخاصة
بالفردوس - المحلوم به) فى التمهيد لذلك الدخول الخاص
إلى عالم المرأة.

حوش الكنيسة مكتظ بالبشر، بعضهم نائم وبعضهم
مازال فى حالة يقظة، والبعض الثالث بين النوم واليقظة.
وأصداء القداس غير المفهومة تأتى من داخل الكنيسة، أوانى
الطبخ والطهى متناثرة فى المكان، ترانيم وتسايع تأتى وتشيع
فى كل جنبات المولد، تأتى وتختلط:

«بأغاني الراديو والمواويل وترجييعات المزامير وإيقاعات
الصاجات السريعة المحوكة النبرات وشكاة
السسمية من خيام الأذكار وغناء الرجال
القوى الخشن من السراقات المفتوحة المقامة
على قضبان خشبية رفيعة».

احتفاليات المارجرجس تتم بالطعام ويتم بالغناء، وفيها
تقضى المصالح، وخلالها تشفى الأمراض وتلقى الأدعية
والأ.نيات، ويتفاعل فيها البشر على أعمارهم وأجناسهم كافة
- وربما أديانهم - فى شكل إنسانى حميم، يتعارفون
ويتقاربون، يبيعون ويشتررون، وتتناثر فى المولد الفاكهة التى
تباع على عربات، والفاكهة التى تباع على الأرض، باعة
الفول والطعمية و«نصبات المقامى المرتجلة بموائد
الصفيح» ومدخنى الشيثة والجوزة والوشامين هؤلاء الذين
«يرسمون بالإبر الدوارة الدقيقة، والوشم الأزرق، علامات
الصليب على معاصم النساء وصور الشهيد العظيم على
صدور الرجال».

يغنى الناس، وترنمون، ويأكلون، ويشربون، ويتسلون،
ويدخنون، ويأخذون ذكريات فى أذهانهم ومذكرات
وعلامات على معاصمهم أو صدورهم.

هذا الطقس الاحتفالى الذى يختلط فيه الطعام بالغناء،
بالبيع، بالشراء، بالرمز، بالتألف، هو أقرب إلى ما سماه
«باختين» بالواقعية الاحتفالية التى تظهر على نحو خاص فى
المآدب والأسواق وأماكن اللعب والمجون والمدن، وكذلك لدى
سكان المناطق الهامشية^(٦)، وأيضا فى بعض الاحتفالات
الدينية التى يكون المحرك الأساس لها ليس رموز السلطة الدينية
البطيركية أو الأبوية المنعزلة عن الناس بل الناس هم أنفسهم
المحرك الأساس، حيث يكونون على سجيبتهم وطبيعتهم
ويعبرون أكثر عن غرائزهم (ليس بالضرورة أن يكون مفهوم

ترتبط رمزية الشاروبيم أيضا برمزية المرور من حالة إلى حالة. والراوى ينتقل من الخارج إلى الداخل على نحو تدريجى لكنه لا ينسى أن يعطينا، قبل هذا الدخول أو هذا المرور الخاص، لمحة هي أقرب إلى اللقطة البعيدة أو البعيدة عن الخارج بأضوائه وكائناته البعيدة، لكنها لقطة تتم أيضا من خلال المرأة:

«كانت ساحة المولد الفامضة بالليل ممتدة بداخلها، كلها، بأنوارها المتراقصة: حبال المصابيح الكهربائية الممدودة والمتدلية، وكلوبات الغاز اللبينة الضوء، ومشاعل النار المدخنة على عربات الترمس، والبرتقال الصيفى».

ثم تدريجيا يتقلص الخارج - سواء خارج المرأة أو داخلها - ليصبح مكثفا فى لقطة قريبة جدا مركزة على هذا الرجل الفامض الغريب الذى يبدو كأنه انبعث من أغوار الذاكرة:

«رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرأة، جامدا يحدق فيها بشبات، لا يتحرك، كان نحىلا وطويلا، قدماء الغليظتان تبدوان مفلطحتين ومتربتين فى الصندل المعمول من مطاط العجل وحبل الليف، وكان عليه جلباب صوفى قديم رث نسجه وخف وتقطع، وظهر تحت تمرقاته جسمه الداكن وعظامه المجفأة».

تصبح المرأة أداة للتذكر، يتذكر الراوى العم «لاوندى» الذى عرفه منذ خمسة وثلاثين عاما أو يزيد، يراه أمامه لم يتغير كأن السنين لم تمر وكأن الملامح لم تتبدل، يراه بقماته الطويلة وجسمه النحيل، ويقدميه الغليظتين المفلطحتين المتربتين، وبصندله المطاطى اللينى، وجلبابه الصوفى القديم المزق، يراه ويرى تفاحة آدم فى رقبته كبيرة جاحظة، يراه بينما كانت: «عيناه عميقتين ونارهما متقدة فى الحفرتين الغائرتين» يراه ولا يراه، يراه ويدركه ويخطو نحوه فيختفى الرجل، يقترب الراوى من المرأة فيجدها وقد أصبحت «خاوية تماما، راتقة وساطعة، ليس فيها أدنى رقرة».

كانت الحياة خارج المرأة وبعيدا فى ساحة المولد تضيح بالناس والحركة والأصوات والروائح، بينما العالم الخاص الداخلى الممتد داخل المرأة الحرفية المادية يتقلص ويتكفى ويوغل فى الاختفاء، لتصبح المرأة صافية مصقولة لكنها لاتعكس شيئا، كانت فى حالة هي أقرب ما تكون إلى بدايات الوجود، حيث السديم الأول، والبدايات الأولى للحياة، وحيث لا شئ سوى الصمت والسكوت والعدم، يواصل الراوى النظر فى المرأة فلا يرى «لا الرجل، ولا أنا، ولا شئ مطلقاً داخل الإطار القديم المشغول بالورود ووجوه الملايكة الناصلة بالذهب»، لكن فى المرأة إغواء، وغواية، ونداء خفى، نداء ممتلى بالأحزان والأشجان والذكريات الخاصة الشفيفة: «طلبت روحى، يانور عيني، وروحي لك».

كان لابد أن تختفى صورة الرجل (العم لاوندى) الحالية المنعكسة على الشئ الواقعى الخارجى (المرأة) حتى تظهر صورته الأخرى القديمة المطبوعة المحفورة على مرآة الذهن (مرآة الذاكرة)، وكان لابد أن يتحرك ذهن الراوى وخياله وذاكرته هنا مثلما تحرك فى البداية بين الدلالات الرمزية للشموع والدلالات الرمزية للكهرباء، بين هذه الصورة الحالية المنعكسة على المرأة بكل ما فيها من تفلطح وغلظة فى القدمين، وتمزق وقدم فى الملابس، وشعور واضح بالإجهاد والتعب والإعياء، إلى تلك الصورة القديمة المحفورة فى الذاكرة بكل ما فيها من فرح بالحياة، ورغد فى العيش وبذخ فى الملابس والسلوك، يحضر العم «لاوندى القديم» ليحل محل العم «لاوندى الحديث»، يحضر العم لاوندى القديم بوجهه الحلق وملابسه الأنيقة، يحضر «بذوق وغندرة الثلاثينات المرفهة الحس»، يحضر لا بكوفيته الطويلة «كالحلة السوداء» ولا بصندله اللينى المطاطى، ولا بجلبابه الصوفى القديم كما هو الآن، لكنه يحضر - كما كان - بذلك الجلباب الذى كان:

«سابقا ومهفهفا عليه، من الحرير السمنى السكروته، وغليه بالطوبى بلدى جبردين أسود، محكم التفصيل، غالى القماش، ينزل على الجزمة الصفراء، برقبة، أزوارها الدقيقة المتتالية

المتمثل فى العم لاوندى، تجى صورة أخرى جميلة ومشرفة، لكنها فى الوقت نفسه معذبة ومؤرقة ومحركة، تجى امرأة هى أقرب ما تكون إلى رامة كما هيمنت على عوالم إدوار الخراط ومعظم إبداعاته، تجى بابتسامتها المغوية، تجى «وعيناها فى أنوار المولد صفراوان خضراوان متقلبتيان بشهوية» (أليست هذه صورة عينى رامة فى «رامة والتنين». «والزمن الآخر» وفى أعمال أخرى لإدوار الخراط؟).

تجى وقد ارتدت «الملابة السوداء الكريشة» وتحتها فستانها الحرير السمى.. ينساب على جسم بض. ونههاها برشمان القماش وتبدو الحلمتان منتصبتي وراء النسيج المنسدل بنعومة، يتقدم العم لاوندى وتتقدم المرأة المحبوبة المغوية معه فى اتجاه الراوى:

«يخطو سريع مهاجم. وكانا متطابقين فى كل شئ. جسم واحد، ثنائياً مزدوجاً دقيق القسمة، ولم يكن هناك حولى حركة ولا همسة. تماثل تام فى كل شئ حتى فى حركة الأصابع الممتدة المتقبضة التى تمسك بى. إلا فى ضميرى المذكر والمؤنث. حتى نظرة العينين، واحدة، فى حيز المرأة الذى ليس فيه شئ آخر».

فى مرآة الذاكرة، فى مرآة الباطن، فى مرآة الوجدان، فى مرآة الأحلام والكوابيس، تتوحد الصور المتباعدة وتمتزج وتختلط الأزمنة والأمكنة والشخصيات. صورة العم لاوندى الممتزجة بصورة المرأة داخل المرأة، هنا، هى صورة أقرب إلى حالة الوحدة فى الكثرة، صورة أنشوية وذكرية أو هى أنشوية ذكرية (دون أن نذكر حرف الواو) صورة أقرب إلى حالة الأندروجينى Androgene التى ترمز إلى الكمال البدائى الأول، وإلى الكلية، وإلى الحالة غير المشروطة، وإلى الاستقلال، وإلى الفردوس المستعاد، أو الذى تجرى محاولات لاستعادته، البدائى الجامع بين القوى الأنشوية والقوى الذكرية، إلى وحدة الأرض والسماء، الملك والمملكة، الكل فى واحد، الأب العظيم والأم العظيمة، إلى المخلوقات ذات القوى

ومدورة ولامعة وصفرتها أذكر قليلاً من جلد الجزمة».

كان الراوى قد عرف «العم لاوندى» عندما كان - الراوى - طفلاً صغيراً فى أخميم، وكان العم لاوندى يسرق له «الحلاوة الشعر» ويأكلها منه ذلك الطفل خفية، كان العم لاوندى فى الجوهر غير متغير، بينما طرأت عليه فى المظهر تغيرات كثيرة فى الاتجاه السلبى، كان العم لاوندى القديم متألقاً فى الداخل وفى الخارج، فى المظهر وفى الخبر، أما العم لاوندى الحديث فقد أصبح متهزئاً كالحا عليه آثار الزمن والفقر والمرض فى مظهره الخارجية، رغم ما هو واضح من أنه فى جوهره غير متغير «لم تتغير فيه نامة ولا ملمح، هو نفسه دون أدنى شك، ودون أدنى تحول، يرتبط العم لاوندى فى ذهن الراوى بالطفولة والمرح والشقاوة والحرية والانطلاق والبذخ: «ذوق وغندرة الثلاثينيات»:

«أما الآن فهو جزء من ماض جميل يوغل فى التلاشى والابتعاد «كنت أقف وراءه مباشرة. أراه هو، ولا أراى، فى المرأة. «ليس فى المرأة إلا».

ثم رأيتها. هل هى التى فى داخل المرأة؟ أم هى أمامى، تواجهنى، خارج المرأة؟

هاهى العوالم تتوالد وتتناسل وتتجدد، عالم وراء عالم، ورؤية خلف رؤية، وذكرى خلف ذكرى. إن الوجود هنا «يتجلى على أنحاء شتى» كما قال أرسطو قديماً (من خلال: محمود رجب، فلسفة المرأة). يقف الراوى أمام المرأة، لكنه لا يرى نفسه، بل يرى العم لاوندى، أو يرى صورته المنعكسة على المرأة، وقد تحولت إلى صورة العم لاوندى، ذلك الذى كان بمثابة القدوة أو الأب أو الحماية له فى الماضى؛ ذلك الجانب الجميل من طفولته، يراه ولا يرى نفسه أو يراه لأنه يريد أن يرى نفسه الآن، يراه وقد سيطر على المرأة وامتلاأت بها صورته، والمرأة هنا قد تكون هى مرآة الذهن، أو مرآة التذكر، وليس بالضرورة مرآة الواقع الحرفية، يراه كأنه لا يريد أن يرى إياه، لكن كم للذاكرة من حيل، وكم للقلب من مراوغات! فمع هذا الماضى المشرق الجميل

الوحيدة، طالما أن وجوده، من حيث نبشته
الأصلية، وجود اثنين، وجود كل كامل
متكامل، يقهر بواسطة كل القوى الشيطانية،
وقوى الظلم الجماعية والاجتماعية^(٩).

بينما تتباعد أنا الراوى وتبتعد وتوغل في الاختفاء،
تحضر هذه الصورة الاستيهامية التي تجمع بين الذاكرة
والحلم والتمنى والرمز، صورة يتماثل فيها الرجل والمرأة في
كل شيء، بل يتحدثان وإن احتفظ كل منهما بضميره
الخاص (ضمير المذكر وضمير المؤنث). هذا الغياب للأنا
والحضور للآخر (في هذا الثنائي المزدوج دقيق القسمة) هو
في واقع الأمر إحضار للأنا مع الآخر، وليحيا رمزي بأن هذه
الأنا ليس لها وجود إلا بهذا الآخر الرمزي الكلى المتكامل
شقيق الروح، بل إن هذا الآخر، ليس آخر بل هو الأنا ذاتها
(أو هي بشكل أدق الذات الأكثر احتمالاً إذا استخدمنا
مصطلحات يوغ)؛ فنحن نتحول «في مواجهة المرأة إلى ناظر
ومنظور إليه ومتأمل ومتأمل فيه، وذات وموضوع، وتتجاوز
الوعي المغلق على نفسه إلى الوعي المنفتح على غيره^(١٠).
إن حضور الأنا لا يكون ممكناً إلا بهذا الغياب الحرفي المرآوي
المحدود لها، وهو حضور ترى فيه الأنا نفسها في فراغ صامت
في قلب ضجيج البهجة والاحتفال:

«وكأنتى - أنا - على التخوم، لم أعد منظورا لا
هنا، ولا هناك».

تخرج الأنا من ظلمة المحدود العابر، ومن أسر اليومي،
والمؤقت، والزائل، إلى أنوار اليقظة والوعي، والمعرفة، والحب،
والرغبة في الخلاص من الغربة والنفى ووحشة الروح
وضلالها وبرودتها، وتكون المرأة بكل معانيها وحالاتها هي
وسيطها الخاص في هذا الخروج.

تحتشد في ذهن الراوى صور «العم لاوندى» وذكرياته
معه، وصور المرأة التي أحبها ومازال يعشقها ويحلم بها،
وصور المولد والحياة والواقع والذكريات والأحلام، وصورة
المارجر جيس وقد:

والدلالات الروحية الهائلة كالتنين والعنقاء، وبعل وعشتار،
والإنسان لدى أفلاطون في المحاورات، وكذلك في رموز مثل
زهرة اللوتس، والنخلة، والصليب، والسهم، والهلب، والنقطة
داخل الدائرة، والحمة، والنساء الأسطوريات اللاتي يمتلكن
قوة الرجال ورقة النساء وهرقل الذي كان يرى غالبا مرتديا
ملابس النساء^(٧).

ينادى ميخائيل على رامة في (رامة والتنين) بأسماء
كثيرة من بينها أنها أنيما (المرأة داخل الرجل بمصطلحات
يوغ) وأنها ماندالا (رمز الاكتمال والذكاء)، وأنها أيضا أم
الصقر، وأم الصبر، والياسمين الذهبية المهتزة على المياه، كما
يناديه أيضا «يامعت مرأتى»^(٨)، وهي أيضا صورة تتجاوز
حدود أن تكون امرأة مستحيلة إلى أن تصبح هي الدنيا أو هي
مصر «أم الدنيا»، يقمها المفقود الذي يجمع بين الأخضر
والأصفر (خلال حالات النمو ونضج السنابل) أو بواديهما
الأخضر ومالها الصفراء، كما هو الحال بالنسبة إلى عيني
رامة، وكذلك عيني امرأة قصة «أشواق المراهبا» المتوجتين ما
بين الأخضر والأصفر بشهوانية ملفزة، والجامعتين بين النماء
الأزيرى الحيائى الأخضر وست التبنى الموتى الأصفر، رمز
لتوق عارم خالد أبدى ونداء كبير حارق لإحضار النماء
والاحضار والاستقلال الاقتصادي والسياسى للوطن
والمواطنين.

إن تجربة الراوى، هنا، مع المرأة تجربة أشبه بتجربة العارف
أو الصوفى:

«فما الذى يؤلف وجود العارف، بل ومغامرته
الإنسانية؟ إنها تلك التجربة المعاشة التي تمثل
أساسا في معرفته ذاته، فهو يكشف هذه الذات
بوصفها أنا آخر، أى قرينا سماويا يكمل
معكوسه الأنا الأرضى ويتممه، وذلك بالخروج
من ظلمات الغفلة والأسر، والدخول فى أنوار
اليقظة والوعي.

فالعارف وهو يعيش تجربة التخلص من الغربة،
يتخلص فى نفس الوقت من الأنانية الوجدانية

إذن، الراوى هنا فى هذه القصة لا يروى عما يحدث فى المرأة الحقيقية الواقعية أو الحرفية التى رآها على الباب الحديدى لحوش الكنيسة، بل يروى كما قلنا عما يحدث فى امرأة الذات، امرأة الذاكرة والحلم؛ يروى عن نفسه وعن أحلامه، عن ذكرياته، وعن رموزه الخاصة وعن أشواقه الحميمة، الراوى هنا هو المروى عنه، والمروى عنه، أو عليه، هو الراوى.

والراوى والمروى عنه، هنا، هما شخص واحد يعانى أشواق مرايا الوجود، يعانى أشواق الحضور والغياب، والعدل والحب والمعرفة، يعانى تطوحات الحلم وتخطيطات الأخيلة، ويعانى من شعوره الدائم المستديم من خواء يديه ومن هيمنة الزوال فيقول لنفسه:

«طوحنى الحلم وتخطيطت خلف الأخيلة، يداى خاويتان وروحى قاحلة وسخريتى ملء أذاتى».

يعانى الراوى هذا الحب الخاص المستحيل الذى أبدا لم ولن يكتمل، وهل كان يريد له أن يكتمل؟ يتذكرها ويقول:

«لكنها كانت تعطينى، بحساب أو بغير حساب سواء. عطيتها مجدى وتسبيحى. ورأيت أنها محبوسة داخل المرأة. محاصرة، الإطار المذهب القديم يحددها وحدها وهى بؤرته».

الراوى الذى هو «تاتالوس» العائش دائما فى عطش دائم إلى الحب والمعرفة والعدل وأشواق الوجود، فإذا ما وصلت مياه هذه الأشواق إلى شفثيه غاضت وابتعدت، هذا الراوى يرى المرأة وقد تحولت إلى سجن يحبس المرأة الحبيبة الحلم داخل إطار «مذهب قديم»، مما يشير إلى زمن قديم مضى أو تقاليد بالية رثة أفسدت هذه العلاقة وجعلتها مستحيلة، وقد أصبحت الآن وحدها فى صورتها المتفردة الوحيدة دون شقها الذكرى الذى أصبح ينظر الآن إليها نظرة فاحصة متأمل، يتادبها قائلا: «طلبت منى روحى يا نور عينى، روحى لك»، ويراه داخل إطار المرأة وحدها، يراها وقد أصبح إطار المرأة قاطع الحدود، وفى داخله صورتها مركزة

«ضرب الحية العظيمة على شط النهر، تحت سور المدينة، وماء النهر كان يتدفق دما. الحية العملاقة تنتظرني وتواجهني بعين لا تطرف. أمواج الدم شربتها الأرض، سدى، هدرا، مضية».

العم لاوندى يتحد مع المارجرجس، مع الراوى، وكل منهم يواجه الحية العظيمة، يواجه التنين، «الحية العملاقة تنتظرني وتواجهني بعين لا تطرف». صورة عينى الحية، هنا، صورة أقرب إلى المرأة الباردة الصامتة المحايمة، بينما صورة مياه النهر المتدفقة دما أقرب إلى المرأة الحية، امرأة الذاكرة الجماعية التى تحل داخل ذاكرة فردية لها صفة الكلية، ذكريات من العطش والتضحية، والدماء والذبح، وشرور تحضر دوما ولا تنتهى، وشعور يحضر أحيانا كثيرة بلا جدوى الحياة ولا جدوى التضحية، وأشواق دائمة للمعرفة والحب والعدل، وهذه الأشواق تصبح «أشواق مرايا الوجود» والمرايا تصبح كائنا بشريا حيا يتكلم وينطق بالحكمة المفعزة ككاهنة دلفى، كأنه هذا الكائن يتكلم دون صوت وكأنه يصدر من العقل إلى العقل، أو من المرأة الخارجية إلى المرأة الداخلية أو من امرأة الداخل إلى نفسها فى حالة صمتها المقيم. والمرأة فى هذه القصة لها أفعال وأغلاط كثيرة ومختلفة، كما هو شأن المرايا بمعانيها المختلفة. فالمرآيا هنا:

«لها خصائص الانعكاس وازدواج الصورة وتعدادها، ووحدها فى تشيبتها وتكشرها وبالعكس، وتبادل النظرات، وتقاطعها بين الرأى والمرئى، وخروج الأطياف والخيالات من على سطح المرأة...، كما تحضر مع رمزية المرأة أيضا الحكايات الصوفية بخلفياتها، ليس فى مضمونها فقط (كأن يكون الطيف ملكا نورانيا أو قرينا سماويا يواجهه المعارف ويتحاور معه، حتى يتم الاتحاد بين الاثنين، فبالاثنان واحد) بل وأيضا فى شكلها، إذ لما كانت فى الأغلب الأعم رواية ذات وبناء شخصية، كان الراوى فيها هو المروى عليه، والمروى عليه هو الراوى»^(١١).

لا يحتاج إلى المرأة، وذلك أن حاجته إليها إنما تشتد في فترات التفكك النفسى»^(١٢).

يعانى الراوى، هنا، من الشعور الحاد بالفقد والافتقاد إلى هذه المرأة الخاصة فى حياته، يناديها ويتمناها ويحلم بها ويتحد بها، فيجد أن ما يبقى منها بين يديه مجرد قطرات منسرية، هوة لا قرار لها، واستحالة لافكك منها، ومسافات شاسعة تقف بينهما قلت:

«نفسى ليست ثمينة على». ولكن الخط الفاصل حاد ورفيع مثل سن الشفرة وعميق مثل هوة لاقرار لها. ومجاهدته تبدو محالا. أمد يدي إليها فلا تبلغ شيئا.

يستمر تجلى هذه المرأة فى المرأة، ثم إننا نجد أن هذا التجلى يخفت تدريجيا، فيعود الراوى إلى ذاته يخاطبها وتخاطبه. لكنه قبل أن يعود إلى هذه الذات يكشف لنا جانباً آخر مراوفاً من أعماق هذه المرأة المراوغة المخاتلة، وكأنها رغم ما فيها من ثنائية وانقسام، ورغم ما تبديه دوماً من تحول وتغير من حالة إلى نقيضها، وربما بسبب هذه الطبيعة المراوغة غير القابلة للتحديد والتعین أو الإمساك بها، تتحول هذه المرأة إلى رمز كلى مطلق:

«ومع تموج جسدها اللدن، وتضرج الشفتين بالدم. وعمق الكحل على العينين النجلوين الضاربتين، لم أجد حرارة ولا أدنى دفء. كانت فى داخل المرأة، ليس لها مادة، مع تجسدها، لم يكن هناك معنى إلا خواء هذا الداخلى البرئ من كل عضوية».

هذا الرمز الكلى المطلق على عكس الرموز السابقة متغير غير ثابت، والتغير جوهر فلسفة النار عند هيرقليطس وفلسفة الكثير من الحدائين وما بعد الحدائين، أمثال فوكو ودريدا على نحو خاص.

وهذه الذات الخالصة لهذه المرأة الخاصة تتحول عبر المرأة إلى فكرة وإلى رمز، إلى مطلق. لكن هذا التحول لا يتم هنا على نحو مفاجئ، بل على نحو تدريجى متسلل. إنها

ساطعة الوجود، لكن هذا الداخلى «المركز ساطع النور» هو نفسه «يؤكد تعينها، ويثبتته، وفى هذا الداخلى كان تغييرها هو نفسه وحدانيتهما».

انفصال الكائن المزدوج وانقسامه يتم فى مرآة الداخلى أيضا، لقد أصبح المكون الأثنوى هو المهيمن، وأصبح الجانب الذكوى هو التابع، أصبح الجانب الأثنوى هو الثابت والمتغير، هو الواحد والكثرة، هو الموجود والمفتقد، هو باعث السعادة ومولد العذاب، هو الحياة وهو الموت، وهو الجانب الخالد الباقي المقيم منها، وهو ذلك الجانب الذى يروغ منه دوماً ويعذبه، لكنه يدرك أيضا فى النهاية أن فى قلب هذا التغير، هذا الروغان، هذا التبدل، هذا الانسراب، هذا التغير، هذا الهروب، تكمن أسرار الحياة، فى ذلك الوجود الذى قال عنه هيرقليطس: «إنك لا تستطيع أن تنزل النهر فيه مرتين»، وذلك لأن مياهها جديدة ترد دوماً إلى النهر. فى كل ذلك يكمن سمو هذه المرأة الحلم الأسطورية، فى وجودها الخاص فى هذه المنزلة بين المنزلتين، بين السمو والبذاءة، بين الرقى والفحش فى سلوكها وكلامها وعلاقاتها:

«كانت تنادىنى بكلمات المحبة والحنو، وبذاعات الشهوة معا، داعرة وواقعة حبا، تدعونى، بغواية لا أقارمها، إلى تخطى عتبة قاتل عبورها. ولم تكن المقتلة ما يشينى».

الذات فى المرأة، كما يقول محمود رجب:

«ليست سوى جزء من الذات الحقيقية الواقعية، هو الذات مجردة in abstracta (عن الطبيعة). لكن هذا لا يعنى أنها ذات مثالية أو أسطورية، لا تخضع للتغيير وتقلبات الزمن؛ إذ كلما كانت المرأة مجلوة، وكلما كان الضوء الساقط عليها كافيا، كانت أقدر على إظهار ما يطرأ على الذات من آثار السن والمرض، وخيبة الأمل والإحباط، والضعف... إلخ. هذه الآثار التى تتخارج هناك فى المرأة مثلها مثل الصحة، والفرح، والأمل، والشقة. ولاشك أن الإنسان حينما يكون منسجما مع العالم ومتحدا به، فإنه

نفسه: «طفلتى وغانيتى الشبهة بالحب»، فى علاقته التصاق واختناق ورغبة - ولا رغبة أيضا - فى الفكك وهو لا يتعد عنها إلا ليعود إليها ولا يعود إليها إلا ليعتمد عنها، هى حلمه المرائغ-وهى أيضا كابوسه المقيم: «اشتعلت فجأة، وقذفت كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الجبل على العنق».

ها هو الراوى يحاول الخروج تدريجيا من أسر المرأة وغوايتها، ها هو يحاول أن يتحرر، ولو إلى حين، من أسر هذه المرأة المغوية البعيدة القريبة فى الوقت نفسه، «ها هو يقذف كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الجبل على العنق». القذف نهاية الفعل الجنسى الحقيقى أو الوهمى، خلال الوجود مع الآخر، وخلال اللعب الذاتى الجنسى (خلال الاستمئاء) وكذلك إطباق الجبل على العنق نهاية للحياة بكل ما فيها من حركة وفعل ونشاط، وهناك ارتباطات ميتولوجية فى بعض الأساطير السلتية (الخاصة بالأجناس التى قطنت غرب أوروبا فى الماضى) بين الرأس أو العنق والقضيب (أو العضو الذكري) فكلاهما يمثل القوة والخصوبة، وكلاهما يمكن أن يرتبط بالموت والفناء أيضا (حالات العجز الجنسى وحالات قطع الرقبة مثلا)^(١٣).

يخرج الراوى من المرأة ليدخل إليها، يتحول من مشاهد إلى مشاهد، من رأى إلى مرئى، يخرج من مرآة المرأة ويدخل مرآة المعرفة، يقف فى حضرة النفرى أو من يشبه النفرى:

«أوقفتى داخل المرأة وقال: ومع كل المعرفة، فما من عرفان لك قط. لأنك بلا إيمان».

يدخل الراوى عالم المرأة ويخرج منه ويدخل إليه مرة أخرى، وفى كل مرة، يكون للمرأة مدلولها المختلف. إنه يتحرك دوما من مرآة الذات المتوحدة أو مرآة الذات المكتفية بنفسها، أو مرآة الذات المنغلقة، إلى مرآة الذات الممتدة المرتدة، كما سمينا هذه الحالة فى دراسة سابقة^(١٤). وخلال هذه الحالة الأخيرة: تمتد الذات من داخلها إلى خارجها وتتموضع فى أحد أو بعض التجليات الخارجية، ثم إنها تعود (ترتد) بهذه التجليات الخارجية لتجعلها موضوعا

تخضر هنا بتموج جسدها اللدن، وتتضرج شفتيها الحمراوين، وبعمق الكحل فى عينيها النجلاوين، لكنها تخضر أيضا بلا حرارة، ولا أدنى دفء، تخضر بلا مادة، تتجسد، لكن تجسدها خواء، وإن كان خواء مؤقتا يدفع إلى النداء والخلق، فمها مفتوح ومثير، لكنه شديد البرودة، برودة تقترب بها من حالة الموت أو النفى أو الفقد أو البعد، وهى بين ذراعيه تلتصق بجسمه المتففض، لكن هناك بينهما استحالة التلاصق، هى الآن أقرب إلى الوهم أو الشبح:

«كأننى أواجهها لا أعانقها. كأنها شئ لا ينال قط. لم تكن امرأة، بل كانت مطلق المرأة».

فى مكان آخر. فى موقع لا يصل إليه أحد قط. وهى مع ذلك حميمة ومتقدة بالشهوة والمحبة معا.

هذه المرأة تتحول دوما بداخله وعبر مرآة ذاته، ومن خلال ما يشبه الإسقاط فى التحليل النفسى (لكنه إسقاط وإسقاط مضاد) من أيقونة (أو صورة موحية صادقة) إلى صورة شبحية وثنية، ومن صورة شبحية وثنية إلى أيقونة صادقة، ومن صورة حقيقية صادقة كان يتمنى وجودها وإقامتها إلى صورة شبحية مراوغة توغل دوما فى التباعد والنفور، مما يدفعه دوما، فيما يشبه حالة الأكال أو الحساسية الجلدية النفسية، إلى مطاردتها دوما ومناذاتها دوما، ثم يجمع بين بmediها الحقيقى والشبحى فى مركب خاص تمثله هذه الصورة الملتبسة الفريدة التى تجمع بين النقيضين:

«لم تكن امرأة، بل كانت مطلق المرأة. تتضرع وتسلط. تن وتشكو وتتطلب خادعة وأمرة ولا راد لها. طفلتى وغانيتى الشبهة بالحب».

صورة هذه المرأة المنعكسة على المرأة هى صورة أيقونية، ترمز إلى العالم الصغير الخاص الذى يقيم بداخل الراوى ثم يتخارج منه لينعكس هناك فى الخارج فى المرأة (أو من خلال الإبداع)، ليصبح هو ذاته صانع أيقونات، وتظل أيقونة هذه المرأة هى درة أيقوناته، درة تجمع بين السماوى والأرضى، بين الإنسانى والحيوانى، بين الشكى واليقينى، بين المقدس والمدنس، ذات طبيعة بريئة وشقية فى الوقت

(أيقونيا) داخليا، ثم إنها تخرج بعد ذلك، ومعها هذه الأيقونة، في فعل انعكاس جمعي وحواري على مرآة العالم الكبيرة، إنها هنا تتحرك من مرآة الواحد الباطن إلى مرآة الكثرة الوجودية.

يقيم الراوى فى نهاية القصة (وهل لهذه القصة من نهاية؟) حوارات خصبة مع شخصيات تراثية هى مرايا أخرى لذاته، مع التفري ومع جلال الدين الرومى ومع شخص ثالث يوشك أن يكون هو العم لاوندى الذى ظهر فى بداية القصة، لكنه أيضا ليس هو على نحو تام. وتدور هذه الحوارات الخصبة حول الأشواق القارة المقيمة، المؤرقة والمعدبة، والمتعة فى الوقت نفسه، الخاصة بالراوى، حول المعرفة والعدل والحرية، وحول الخلود والموت، وحول الإرادة، وحول الممكن والمستحيل. ويؤكد الراوى خلال هذه الحوارات إيمانه الذى لا يتزعزع بالحب: «وحده الحب يحمل وهم الوجود»، ويقول فى شكل له دلالة الخاصة: «ألم يقل شيخنا جلال الدين إن غير العاشق وحده، يرى نفسه فى مرآة الماء».

العشق لا يتم إلا بالآخر ومع الآخر، ومن خلال الآخر، وللآخر، الآخر هو المرأة التى يتجلى عليها العشق ويظهر، الآخر هو موضوع العشق المتحقق والمراوغ معا، الآخر هو مصدر هناء العشق وعذاباته، عاشق نفسه لا يمكن أن يكون عاشقا: «مرأة نرجس مهلكة مميته، لما لها من أفعال خادعة»، ويمكن أن نضيف أيضا أن الآخر كالمرأة «رمز للخداع ورمز للمعرفة أيضا» (١٥).

حالم بالماء

ترتبط المرأة، خاصة قرب خاتمة القصة بحلم الماء وماء الحلم:

«فى حلم الماء، فى ماء الحلم. صورة الوجود هى استحالة الوجود. الباطن وحده هو مخيلة المتعين يحق به العدم. أما العاشق الحق فلا يرى فى المرأة إلا الفناء».

الماء هو مصدر كل احتمالات الوجود، والماء كالمرآة له سطح وله عمق، والماء كالحلم أيضا له مستوى سطحى متشكل من صور متداخلة، قد تبدو لا معنى لها، ومن مستوى عميق ينبى فك مغاليقه من خلال حل رموزه المختلفة، والماء كالحلم كالمرآة كالمرأة كالحياة متاهة ورحلة يبحث من خلالها الإنسان عن ذاته وقد يصل عبرها إلى المعرفة أو لا يصل.

يكون الماء غير متمايز المكونات، كذلك الأحلام، كذلك الصور المتداخلة فى المرايا، ويكون الماء الشكل الأول للمادة، كذلك الحلم الشكل الأول للتحقق والوجود الفاعل، وكذلك المرأة الشكل الأول لبروز الشعور بالذات والشخصية (خلال مرحلة المرأة عند «لاكان» مثلا).

رمزية الماء ترتبط أيضا برمزية الشعبين، وللماء رمزيته الثنائية التى هى فى كثير من الميثولوجيات ترتبط بعالم الموت، العالم السفلى، عالم الشياطين والشر والمجهول والمداهم غير المتوقع، والماء رمز مزدوج فهو رمز الخصوبة والنمو والعطاء والتجدد والحياة (المبدأ الأنثوى منه)، وهو أيضا رمز للموت وحالات الجفاف مثلا، والفموض والتدمير كما فى حالات الفيضانات والسيول الجارفة وماوى التناين (المبدأ الذكري منه) وهو فى ازدواجيته يشبه الحلم، ويشبه المرأة، ويشبه المرأة التى تعكس وينعكس عليها، تأخذ وتعطى وتضئ وتنطفئ.

الوجود الحقيقى لدى الراوى وجود مستحيل، وجود يقع فى منزلة بين منزلتين: منزلة الباطن الحقيقى، أو الذى يبدو حقيقيا، يحيط به الظاهر غير الحقيقى، أو الذى يبدو غير حقيقى، أو هى «منزلة بين المخيلة والعدم المحيق»، كما أشار الخراط فى عنوان فرعى جاء بعد العنوان الرئيسى لهذه القصة. الباطن «وحده هو مخيلة المتعين يحق به العدم»، المتعين الحقيقى مخايل مختل مراوغ منسرب طيار عابر غير مقيم يحق به العدم، «أما العاشق الحق فلا يرى فى المرأة إلا الفناء»، والفناء الذى يراه العاشق فى مرآة الذات هو مرآة الذات الأخرى، مرآة الذات الأخرى هو الوجود الحقيقى، رغم أنه وجود مخايل مرآوى كرقرة الماء قبل أن يختفى من

ينفتح إلا بمقدار نفاذ أصابعي منه، ثم إن أصابع هذه اليد تسقط «مبتورة من جذورها»، وينظر إليها وكأنها لا تمت له بصلة.

يمكن أن تشير الأصابع، رمزها، إلى تلك القوى السحرية (خفة اليد) التي تباعدت أو اختفت نسبيا لدى الراوى، أو أبعدته عن مرآته الخاصة، بعد سماعه صلصلة جرس الكنيسة، فالأصابع ترتبط رمزيا بالكتابة وترتبط بالتماس، وترتبط بصناعة التماثيل، وبالخلق والإبداع، والإصبع على الفم علامة تحذير أو إشارة للصمت، وترتبط الأصابع (واليد) بالصلاة وبالبركة التي يمنحها بعض الكهنة للناس بعد الصلاة، ورفع الإصبعين بعلاقة حرف V يشير إلى النصر، والإشارة بأصابع اليد لمواضع معينة فى الجزء الأعلى من الجسم بما يشبه الصليب علامة خاصة فى المسيحية ترتبط بالتثليث. وهناك إشارات خاصة بالأصابع فى بعض الطقوس الدينية والشعبية لطرد الشر والحسد والعين الشريرة (لمس الخشب والخمسة وخمسة.. إلخ)، والإشارة بالأصابع بطريقة معينة تشير إلى الإهانة أو التحذير.

وهناك دلالات أخرى للأصابع، ففى الميثولوجيا المصرية القديمة كان الكاهن عندما يرفع إصبعيه بطريقة معينة وخلال حركات منح البركة للرعية يكون ذلك دلالة على العون والقوة، كما أن حورس يصور أحيانا وهو يمد إصبعيه لمساعدة أوزيريس كى يسعد على سلمه الخاص من هذا العالم إلى العالم الآخر، ويشير الإصبع الأول إلى العدل السماوى ويشير الإصبع الثانى إلى الروح أو الوسيط بين العالمين. وفى لوحة شهيرة ليكل أنجلو هى لوحة «خلق آدم»، يتجه الإله الخالق فى سحابة سماوية تحوى زمرة من الملائكة صوب جسد آدم الخامد الملتصق بمضجعه الصخرى، وتأمل الإنسان يمد يده حتى تكاد تلمس يد الله، كأن شحنة كهربائية توشك أن تسرى بين أصابعهما حاملة إلى هذا النموذج الطبيعى الفذ النفس الإنسانية «ذلك أن الإله ما يكاد يمس طرف إصبع آدم حتى تدب فيه الحياة فتنتطق القوى الكامنة فى جسده»^(١٦).

أمامنا، أو كائن لاق الحلم قبل أن يبيد، الفناء هو الوجود: «قلت لا وجود عند ظهور هذه السطورة».

يوقن العاشق أن وجوده الحقيقى إنما يتم من خلال فناءه فى معشوقه، وعندما يتم هذا الفناء (الوجود) لا يكون للعاشق الحق وجود بالمعنى الظاهرى، بل يصبح موجودا بالمعنى الباطنى، أو لا يصبح موجودا لأن من يصبح موجودا هو معشوقه، ومعشوقه لا يوجد إلا من خلاله، وهو لا يوجد إلا من خلال معشوقه، وهكذا فى تبادل أدوار وحوار مرايا لا ينتهى.

وينتهى هذا التبادل للأدوار أو هذا الحوار المرآوى بأن يصبح المعشوق هو العالم وهو الوجود، وهو هذه السطورة التى لا يصح معها وجود آخر.

عند هذه اللحظة الخالصة من هذه الرحلة الخاصة لاستكشاف الذات، يسمع الراوى صوت جرس الكنيسة وكان: «مليثا وقوى الرنين، ويقرع تجويف السماء النحاسى بدقات تلقى كتلا صماء تغوص فى روحى وتخطى القاع» الروح هنا، روح الراوى، شبيهة بالماء الذى له سطح وقاع: على السطح تلقى الأصوات الكتلية. فأصوات أجراس الكنيسة (السمعية) تتحول إلى كتل صماء ثقيلة (لمسية) فى تراسل حواس Synesthesia خاص يجعل لهذه الأصوات صفة الأشياء الثقيلة الجامدة العنيفة، ويجعل للروح خفة الماء السهل اللين الذى تغوص فيه هذه الكتل بسهولة وتخطى القاع، بعنف.

الذات هنا أصبحت أكثر علاقة وصلة بالعالم الخارجى السطحي المحدد العابر المبتذل العيانى، الذات هنا خرجت من مراياها العميقة الخاصة إلى المرأة السطحية العامة، أصبحت واحدة مع الجميع، هنا تشعر هذه الذات بالخوف والارتعاش والتوتر والتفكك، وتعبير عن خوفها ووحدها هذه من خلال ذلك التصوير الرمزى لحركة الأصابع الممتدة المرتعشة التى وكأنها ينطلق منها شرر متعاقب، وأيضا هذه اليد الممدودة حتى آخرها، تنادى وتتضرع، كأنها فى حالة شبه كابوسية تنفصل عن صاحبها، «وتخترق حاجزا لايلين، لا يهتز لا

الوجود يمكن أن تكون مجرد أوهام أو حالات للوجود الموجود، ويقول له ذلك الشخص الغامض: «وجودك داخل مخايل - فما من وجود»، ويرفض الراوى هذا التوصيف لحالته من جانب هذا الشخص الغامض ويقول: «إلا الحب - إلا الحب. إلا الحب. وحده الحب يحمل وهم الوجود»، فالحب فى رأيه هو الحقيقة المطلقة، أما الوجود ذاته فيمكن أن يكون وهما، يضرب هذا الشخص الغامض الذى يتحاور مع الراوى الباطل الذى كان يرتديه:

«ضربات خفيفة بعصاه الأبنوس اللامعة. على وتيرة منتظمة، مع ظل ابتسامة لا تكاد ترى وكان تقريبا - حانيا عطوفا. عيناه لئجيتان بنظرة مسددة إلى باستمرار: ألم تكن ترصد الحب؟».

هذا شخص يعرف الراوى جيدا ويعرفه الراوى جيدا، كأنه صورة أخرى للعلم لاوندى، أو حالة أخرى من حالته، كأنه «مستوفليس»، وكأن الراوى فاوست هنا، كان العلم لاوندى قادرا على الظهور والاختفاء، وكانت عيونه عميقة نارية متقدة، جاءت به المرأة فى صورتها القديمة والحديثة، كأنه يتسم بالأزلية أو السرمدية رغم قدرته - وربما لسبب قدرته - على التبدل والتغير واتخاذ صور عدة، كان حانياً وعطوفاً، وكذلك الحال بالنسبة إلى هذا الشخص الغامض الذى يوقف الراوى فى مرآة ذاته ويقيم معه هذه الحوارات. يبدو مفستو فى التراث الإبداعى العالمى ذكرباً وأنثوياً، معتدياً وضحية مادياً وروحانياً، وذات قوة هائلة وشديد الضعف، مغرباً وناصحاً، كل ذلك فى آن، كذلك الحال بالنسبة إلى الصورة الخاصة به هناك فى هذه القصة، فهو صاحب عينين لئجيتين باردتين ومتيتتين، وفى الوقت نفسه هو صاحب هذه النظرة الحانية العطوف، وصاحب هذه الابتسامة الخافتة المفلغة، وهو يعرف كل أسرار الراوى، ويعرف صراعاته من أجل الحب والمعرفة والإرادة والحرية، ويعرف توقه العارم لمقاومة الموت بكل معانيه الحرفية والمجازية، ويعرف أنه أراد دائماً مثل فاوست «الصبا المقيم»، ويعرف كل أسئلة الراوى الدائمة حول الإيمان وفقد الإيمان والحرية وفقدان الحرية، والحب ونشيدان الحب وفقدانه، وغير ذلك من القضايا

التواصل هنا يتم من خلال الأصابع. حركة سقوط الأصابع فى قصة «مرايا الأشواق» دلالة رمزية على الغياب النسبى الذى يستشعره الراوى للوجود الحقيقى الذى مر به خلال تجربته مع المرأة، لغياب الحوار وحضور الصمت، لغياب البركة، والنصر، والخلق، والتلاصق والتواصل، والعدل، والحب، والمعون، والقوة وحضور الخوف، والبعد، والفقد، والجذب والانفصال، والظلم، والضعف، والإهانة، لكن كل هذه الحالات الأخيرة تتناقضاتها ومقابلاتها السلبية لم تجلب إليه شعوراً قاسياً مفرعاً، بل كان الشعور الغالب عليه هو اللامبالاة، وكانت هذه اللامبالاة علامة قوة ومعرفة، أو قوة لأنها معرفة، فقد كان يعرف أن هذا السقوط الرمزي للأصابع إنما هو سقوط مؤقت، وأن هذه الأصابع ما تلبث أن تعود إلى يدها كى تواصل، من خلال قوة المعرفة، الإشارة والرمز والكتابة والخلق والإبداع، والسعى وراء تحقيق العدل والحب والكرامة والتواصل والتجدد والقوة والتلاصق والبركة والحياة، أو ما تظن أنه كذلك.

يعود الراوى فى نهاية القصة ينظر إلى المرأة ويتأملها، ويشعر بأنها تشطره وتقسمه وتعدده:

«وأحسست المرأة تشطرنى وعرفت أننى أتلاشى، ولم أكن فزعاً بل مطمئناً وراضياً. وقلت: وليس عندي من قول».

فاوست (أو الوعى الشقى المنقسم على ذاته)

خلال هذه القصة، هناك حوارات خارج المرأة وحوارات داخل المرأة. وعالم الداخل الخارج عالم ملتبس متداخل ومراوغ، والحوارات ذاتها مرايا، والمرايا حوارات. ومن بين هذه الحوارات هناك حوار خاص وفريد بين الراوى و صورة أخرى لشخص ما يتجلى لهذا الراوى ويوقفه كما قال فى المرأة، ويقيم معه حوارات شبيهة بحوارات النفرى، وتندور الحوارات حول الحب والمعرفة وصراع الحب والمعرفة، كأن هذه الحوارات تومئ إلى بروميثيوس الذى حاول أن يسرق نار المعرفة بسبب حبه للبشرية، أو تومئ على نحو خاص إلى فاوست الذى باع روحه للشيطان، كى يصل إلى الحب، إلى المعرفة، وكان الراوى يتمسك بالحب ويقول بأن كل أنحاء

التنين، يحمى أشياء ويدمر أشياء ومفستو كالتنين موجود بداخلنا ويظهر فى كوابيسنا وفى الظلم والعدوان الذى نلحقه بأنفسنا وبغيرنا. المرأة كذلك تظهر أشياء وتخفى أشياء، مرايا الذات، كذلك، تظهر أشياء وتخفى أشياء (لصاحبها أو للآخرين). وهذه الازدواجيات والثنائيات والأشكال المتعددة المتجلىة عبر هذه القصة على أنحاء شتى إنما تتم عبر مرايا عدة، متقابلة ومتداخلة، ومنفصلة ومتصلة، ومتخارجة ومتضمنة، مرتبطة بالذات، ومرتبطة بالآخر، مرتبطة بالماضى، ومرتبطة بالحاضر والمستقبل، ومرتبطة بالشك ومرتبطة باليقين، وكل ذلك معان تكشف لنا عن وجود يتجلى على أنحاء شتى.

خاتمة الرحلة أو بدايتها

بدأت هذه القصة برحلة بالقطار إلى مولد «المارجرجس» الموجود فى أماكن عدة فى مصر، والرحلة هنا رحلة رمزية أكثر منها رحلة حقيقية. الرحلة هنا تتم عبر متاهة المرأة، ومتاهة المرأة هى متاهة الذات، ومتاهة الذات ترتبط بخبرات هذه الذات وذكراياتها وإدراكاتها فى الماضى والحاضر، وبأحلامها فى الحاضر والمستقبل. الرحلة التى تمت عبر متاهات ومرايا عدة فى هذه القصة تشير إلى ذلك العبور النسبى الذى مر به الراوى فى بحر الحياة وخضمها متلاطم الأمواج متعدد الطبقات، ومتداخل الأسطح والأعماق، وتشير أيضا إلى محاولاته المستمرة لقهر أو مغالبة كل قوى الشر والظلم والضعف والكراهية (رمز التنين)، وأيضاً محاولاته المستميتة للوصول إلى الإنجاز والتحقق والإدراك الكلى والإبداع. القصة هنا أيضاً ذات أبعاد رمزية عدة، وهى أيضاً يمكن أن ترتبط بالسيرة الذاتية للشخص المروى عنه (أو عليه) وأيضاً للراوى (بمعنى الشخصية المحورية فى القصة) وأيضاً القاص (بمعنى كاتب القصة الذى تتناص هذه القصة وتلتقى بشكل فريد الكثير من التيمات المتواترة فى عالمه الإبداعي الخاص).

فى القصة بحث عن الفردوس المفقود، وعن معنى خاص لهذا الفردوس، ومعنى خاص لهذا الوجود، هى رحلة

الكبرى والأشواق المحرقة التى تتجلى دوماً فى مرايا وجوده الخاص. أضاع فاوست عمره من أجل المعرفة ثم استعاد شبابه من أجل الحب، وخسر رهانه مع مفستوفليس فى النهاية وخسر المعرفة والحب، لكن خاتمته (خاصة فى تفسير جوته لهذه الفكرة الأسطورية)، كانت توحى بالأمل والتسامح والغفران. فى القصة ما يشى، إذن، بأن هذا الشخص الغامض (مفستو) يعرف كل أسرار هذا الراوى (الذى يكاد يكون فاوست) ويعرف بأنه رغم معرفته العميقة بأشياء كثيرة فإنه لا يؤمن بالكثير منها، وحينما يؤكد له الراوى إيمانه العميق بالحب وأشياء وقيم أخرى فى الحياة يسأله مفستو على نحو ساخر: ألم تكن تريد الحب؟ يؤكد له الراوى أنه كان يريد الحب والمعرفة والعدل والحرية، ويضيف مفستو له: والصبا المقيم؟ ويقول الراوى إنه كان موقناً أنه سيموت قبل العشرين. ويبدو أن مقايضة ما تمت بينهما تخلق من خلالها الراوى لفترة ما عن سعيه الدائم للإرادة المطلقة والعلم الكلى وما وراء المعرفة المخوفة بالخطاير والشكوك فى سبيل الحب والخلود، ولنا فى حاجة إلى القول بأن الحب معرفة، والمعرفة حب والصراع بينهما فى هذه القصة دائم لا ينتهى، ثمة ما يشى فى هذه القصة بأن «مفستو» ذاته هو فاوست، وفاوست ذاته هو مفستو، مثلما قيل إن جوته هو فاوست، وفاوست هو جوته، وإن هاملت هو شكسبير والعكس بالعكس، وأن الراوى إنما قام بإسقاط النصف الخاص منه الساعى إلى المعرفة داخل المرأة بينما وضع النصف الآخر الساعى نحو الحب خارجها، وأقام حواراً عبر المرأة أو داخل المرأة بينه وبين ذاته فى حالاتها المختلفة. العم لاوندى كان يسرق للراوى منذ زمن طويل «الحلاوة الشعر»، وكان الراوى يأكلها منه خفية، فمن منهما الذى كان يسرق، ومن منهما الخير ومن منهما الشرير؟ الحلاوة الشعر المسروقة، هنا، يمكن أن تكون رمزاً للحب أو رمزاً للمعرفة أو رمزاً لنار المعرفة والإبداع التى حاول بروميسثيوس سرقتها من أجل البشر، ومن أجل الآخر، مثلما كان العم «لاوندى» يسرقها من أجل الطفل الذى كانه الراوى، ومثلما أعطى مفستو الخلود لفاوست وسرق منه إيمانه وبقينه ومعرفته النسبية، بل سرق منه الحب فى النهاية أيضاً. مفستو مثل

الوعى المغترب عن ذاته شقياً ومغترباً، بل أقل شقاء وأقل اغتراباً، بل مطمئناً وراضياً، معرفة هي نهاية المعرفة وهي بداية المعرفة وهي أيضاً لا معرفة، بالمعنى المحدود لكلمة معرفة، هي معرفة ما وراء المعرفة أو هي معرفة للمعرفة Metacognition. وعند هذا النوع من المعرفة خاصة في الفن وفي التصوف وفي الحب، وفي الخبرات الماثلة، ليست هناك قطيعة ولا جمود، ليس هناك نفى ولا استبعاد ولا تجاهل، بل هناك مرآة الحب التي تجمع دوماً بين النقيضين: «وقلت: ليس عندي ما أقول» بالفعل، ماذا يمكن أن يقوله هذا الراوي بعد كل ما قاله عبر رحلته ومتاهاته ومراباه المتعددة، وماذا يمكن أن يقوله لنا إدار الخراط أيضاً غير ما قاله خلال هذه القصة الفريدة؟

ماذا يمكن أن يقوله، فعلاً بعد كل ما قاله خلالها؟

شاكر عبد الحميد

للبحث عن الذات من خلال الفقد الخاص لها في فعل الحب أو الكتابة والحياة، وفي ذلك كله محاولة لإدراك معناهما، وهي مواجهة دائمة للأخطار والحواجز طلباً للمعرفة والحب والعدل، هي محاولة للعبور بالذات عبر مراباه المتعددة، من حالة الظلمة والموت إلى نور الحياة والحب والمعرفة.

وهكذا، فإننا نجد الراوي في نهاية هذه القصة يقول لنا، أو يقول لنفسه: «وأحسست المرأة تشطرنى وعرفت أنني أتلاشى». هذه المعرفة بهذا «التلاشي» هي معرفة بهذا التحول، معرفة بنجاح العبور، معرفة بحدوث التحقق، معرفة بحدوث المعرفة. وأياً كانت هذه المعرفة، فهي معرفة أكثر اكتمالاً ونضوجاً من تلك المعرفة التي كانت قائمة قبل أن تتم هذه الرحلة عبر كل تلك المراباه، وهي معرفة تجعل وعى الشخصية المحورية هذا شبيهاً بما سماه هيجل «الوعى الشقى» أو «الوعى المغترب» عن ذاته، لكنها معرفة لا تجعله رغم هذا

الهوامش :

(٨) إدار الخراط، رامة والتين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ص ٩٦.

(٩) محمود رجب، فلسفة المرأة، ص ٣٦٩ - ٣٧٠.

(١٠) جابر عصفور، المراباه المتجاوزة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية)، ١٩٨٣، ص ٢٦.

(١١) محمود رجب، فلسفة المرأة، ص ٢٧٠.

(١٢) محمود رجب، المرجع السابق، ٢٢٣.

(١٣) cooper, 1978, op - cit.

(١٤) شاكر عبد الحميد، «المراباه المتجاوزة: قراءة في ديوان القصائد الرمادية للشاعر محمد سليمان»، إبداع، أكتوبر ١٩٨٥، السنة الثالثة، الممد العاشر، ٢٥ - ٣٢.

(١٥) محمود رجب، فلسفة المرأة، مواضيع متفرقة.

(١٦) ثروت عكاشة، ميهكل المجلو، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص ٨١.

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨، ص ١٦.

(٢) Cooper, J.C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional symbols. London: Thames and hudson, 1978.

(٣) محمود رجب، فلسفة المرأة. القاهرة: دار المعارف ١٩٩٤، ص ١٥.

(٤) إدار الخراط، أشواق المراباه (قصة قصيرة ضمن مجموعة مخلوقات الأشواق الطائرة - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١.

(٥) Cooper, 1978, op. cit.

(٦) من خلال:

Burnett, M.T. Tamburlaine and the Body, Criticism, 1991, pp. 31 - 48

Cooper, 1978, op - cit.

(٧) انظر

اشواق المايا

«مخيلة و عدم محيق»

ليخرج الشيطان من امرأة مصروعة، ولاحظت حلق الطيبخ
وبواير الحاز مطفاة تحتها. قلت: تعشوا من زمان، وناموا، أو
سهروا فى انتظار العريس.

كانت رائحة البصل من الحقول قد خفت الآن كثيرا
ولكن أنفاسها مازالت معلقة فى السماء المكتومة.

أصداء القداس غير المفهومة تأتيني من داخل الكنيسة
والتسايع والترانيم من المولد، مختلطة بأغاني الراديو والمواويل
وترجييعات المزامير وإيقاعات الصلجات السريعة المحوفا النبرة
وشكاة المسممية من خيام الأذكار وغناء الرجال القوى
الحشن من السراقات المفتوحة المقامة على قضبان خشبية
رفيعة، بين صفوف أكوام البطيخ المفروشة على الرمل
وعربات الفاكهة واللبن والسوداني والمجلى والكشري، وباعة
الفلافل التى نطش فى طاسات الزيت الضخمة الفوارة،
ونصبات المقاهى المرتجلة بموائد الصفيح، ومدخنى الشيعة
والجوزة، والوشامين الذين تتقد على البرك الخشبية أمامهم
فوهات لهب حادة قصيرة من اسطوانات الغاز الصغيرة
يرسمون بالإبر الدوارة الدقيقة، والوشم الأزرق، علامات
الصنم على معاصم النساء وصور الشهيد العظيم على
صدور الرجال.

فجأة رأيت المرأة الكبيرة القديمة مسنودة من الخارج على
الباب الحديدى لحوش الكنيسة.

كان لها إطار مذهب باهت الآن، سقطت قشرته عند
الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان متشابكة متلوية
على الطريقة القديمة بينها وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة
منتفخة الخدود. وكانت ناصعة الزجاج، صافية بنقاء لا
تشوبه هبرة، وعميقة.

كانت ساحة المولد الغامضة بالليل ممتدة بداخلها، كلها،
بأنوارها المتراقصة: جبال المصابيح الكهربية الممدودة والمتدلدة،
وكلوبات الغاز البنينة الضوء، ومشاغل النار المدخنة على
عربات الترمس، والبرتقال الصيفى.

رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرأة، جامداً، يحدق فيها
بشبات، لا يتحرك.. كان نحيلاً وطويلاً، قدماء الغليظتان

عندما أوشك القطار على الوصول، وتباطأت دقات سرعته
قليلاً، كانت رائحة البصل فى الحقول، بالليل، تكاد تغلبنى.
كان الجو حاراً، والهواء شحيحاً، والنافذة مكسورة.

كنت قد قررت فجأة أن أسافر، ولو وحدى، بآخر قطار
لألحق الليلة الكبيرة، لم أكن قد حضرت مولد مارجرجس
من قبل، قلت: أسهر طول الليل فى المولد، وأعود بقطار
الفجر.

نفذت بصعوبة، وسط الزحام، من الباب الحديدى العالى
مفتوحاً على مصراعيه، وكنت أنقل قدمى بحرص وأنا داخل
حوش الكنيسة بين أكوام النائمى والجالسين على الأرض،
فى حلقات وجماعات وعائلات، افترشوا التحصير والأحزمة
الصوف القديمة والأبسطة القماش المثيرة، الأطفال عراة
تقريباً تحت ملاءات السرير عليها آثار البقع المصفرة، والنساء
بقمصان النوم عارية الأكتاف، والرجال بالجلاليب أو بالفانلة
والبنطلون، وبينهم العجائز يقضات متربصات لَمَمَن كدش
شعرهن الأشيب فى أطرافه آثار الحنة، وعليهن الطُرح
والنساتين قديمة الطراز مغبرة السواد.

عندما دخلت صحن الكنيسة الفاصة بالناس كانت القبة
شاهقة ومعتمة، النساء على جنب، غطين رؤوسهن، يحاولن
إسكات أطفالهن، والرجال واقفين أو جالسين على الدكك
الخشبية اللامعة، يشاركون فى الصلاة بالقبطية والعربية.
كانت أمواج القداس اللئلى تملو وتنخفض تحت الأنوار
متعددة البئر من السقف وتحت تيجان الأعمدة الرخامية
الرومانية الشكل. صور المسيح وتلاميذه القديسين تبدو باهتة
وتحتها نور الشموع أصفر وضعيف. أمام حجاب الهيكل
صورة هائلة لمارجرجس يطعن الحية العظيمة، والنور
الكهربائى يومض على زجاج الصورة ويكاد يطمس معالمها.

انتظرت قليلاً ثم خرجت إلى الحوش المزدحم، ومررت
على باب الكنيسة بالقصر فى ثيابه السوداء يصلى ويعزم

نبودن مفلطحين ومتربتين فى الصندل المعمول من مطاط
المجل وحبل الليف. وكان عليه جلباب صوفى قديم رث
نسيجه وخف وتقطع، وظهر تحت تمرقاته جسمه الداكن
وعظامه العجفاء.

ورأيت حول رقبتة الضاربة - تفاحة آدم كانت كبيرة
جاحظة - صليبا خشبيا ضخما بأطرافه المورقة، معلقاً بحلقة
من الجلد الأسود الذى بدا لى فى أنوار الليل المهتزة، غير
نظيف تماما.

كان معتمرا بكوفية طويلة كالحة السواد تلف رأسه وتنزل
على كتفيه.

وكانت عيناه عميقتين ونارهما متقدة فى الحفرتين
الغائرتين.

من الرجل، عم لاوندى؟ لا يمكن.. كنت طفلا عندما
عرفته لأول مرة، فى أخميم. كان يسرق لى الحلاوة الشعر
ويكلمها منه، خفية. منذ كم سنة؟ ثلاثين، خمسة وثلاثين
سنة؟ أو أكثر. لم تتغير فيه نامة ولا ملمح. هو نفسه دون
أدنى شك، ودون أدنى تحول.

استبدت بى الغرابة فخطورت إليه دون تردد، ودخلت حيز
المرأة الكبيرة.

كانت المرأة خاوية تماما، رائقة وساطعة، ليس فيها أدنى
رفرفة.

بينما المولد يموج ويفص حوالبها.

لا الرجل، ولا أنا، ولا شيء مطلقاً داخل الإطار القديم
لستغل بالورود ووجوه الملائكة الناصلة الذهب.

سأبت روحى، يانور عيني، وروحى نث.

أبته، مرة واحدة.

نحيلاً طويلاً. دقيق القامة يتسم أهون ابتسامة. وجهه
شاحب وحليق وأنيق تحت الطربوش المكوى، الحاد الأطراف،
مائل على جبينه أقل ميل، بذوق وغندرة الثلاثينات المرفهة
الحس.

وكان جلبابه سابغا ومهفهفا عليه، من الحرير السمى
السكروته، وعليه بالطر بلدى جبردين أسود، محكم التنديل.
غالى القماش، ينزل على الحزمة الصفراء، برقة، أزوارها الدتقة
المتتالية مدورة ولامة وصفرتها أدكن قليلا من جلد الجزيرة.

كنت أقف وراءه مباشرة. أراه هو، ولا أراى، فى المرأة.
ليس فى المرأة إلاه.

ثم رأيتها. هل هى التى فى داخل الحياة؟ أم هى أمانى،
تواجهنى، خارج المرأة؟

ابتسامتها لى أنا مغوية، وعيناها فى أنوار المولد صفراوان
خضراوان متقلبتيان بشهوية. كانت أمانى، فستانها الحرير
السمى، تحت الملاية السوداء الكريشة، ينساب على جسم
بض، ونهداها يرفعان القماش وتبدو الحلمتان منتصبتي وراء
النسيج المنسلل بنعومة.

كان شعرها ظاهراً تحت طرف الملاية، ملموما بعصاية
حمرء تقمط جبينها الناصع المدور، وكان حذاؤها على
الكعب مدبب البوز صفرت داكنة وسير الحذاء يلف ظاهر
قدميها ويحبكه بضغط على اللحم قليلا.

كانا يتقدمان إلى، بخضر سريع مهاجم. وكانا متطابقين
فى كل شيء. جسم واحد، ثانياً مزدوجاً دقيق القسم. ولم
يكن هناك حولى حركة ولا همسة. تماثل تام فى كل شيء
حتى حركة الأصابع الممتدة المتقبضة التى تمسك بى. إلا
فى ضميرى المذكر والمؤنث. حتى نظرة العينين، واحدة، فى
حيز المرأة الذى ليس فيه شيء آخر.

نقب، فجوة، هوة ناصعة نقية مجوفة فى قلب ساحة
المولد التى تضطرب وتمور وتنعج بالناس والأشياء. فراغ
صامت فى قلب ضجيج البهجة والاحتفال. وكأننى - أنا -
على التخوم. لم أعد منظورا، لا هنا، ولا هناك.

قلت: ليس هذا انعكاساً لأحدهما الآخر.

قلت: كل منهما قائم لا يريم. وكل منهما مخيلة،
ختل.

قلت: أهى تتحدى الزوال؟ هل تقف فى الدوام؟

قلت: طلبت منى روحى يا نور عينى، وروحى لك.

كانت الحذور ناطعة. ما فى داخلها مركز ساطع النور يؤكد تعينها، ويثبت. وفى هذا الداخل كان تغيرها هو نفسه وحدانيته.

كانت تنادىنى بكلمات المحبة والحنو، وبذات الشهوة معا، داعية وواقعة حبا، تدعونى، بغواية لا أقاومها، إلى تخطى عتبة قاتل عبورها. ولم تكن المقتلة ما يشينى. قلت: «نفسى ليست ثمينة على». ولكن الخط الفاصل حاد ورفيع مثل سن الشفرة وعميق مثل هوة لا قرار لها. ومجاهدته تبدو محالا. أمد إليها يدى فلا تبلغ شيئا.

ومع تموج جسدها اللدن، وتفسرج الشفتين بالدم، وعشق الكحل فى العينين الجلاولين الضاربتين، لم أجد حرارة ولا آنى دواء. كانت فى داخل المرأة، ليس لها مدد. مع تحسدها لم يكن هناك معى إلا خواء هذا الداخل البرىء من كل عضوية، كان ملمس فمها المفتوح بارداً ومثيراً. أنفاسها متتابعة مخضوفة تحت شفتى، وبين ذراعى استحالة التلامس مع أنها كانت تلتصق بجسمى المتنفض. كأننى أواجهها لا أعانقها، كأنها شىء لا ينال قط. فى مكان آخر، فى مربع لا يصل إليه أحد قط. وهى مع ذلك حميمة ومتقدة بالشهوة والغيرة معا. لم تكن امرأة، بل كانت. مطلق المرأة، تتضرع وتسلط، تن وتشكو وتتطلب، خادعة وأمرأة لا راد لها. طفلى وغائيتى الشيقة بالحب.

اشتعلت فجأة، وقذفت كما يقذف المشنوق لحظة إضباق الحبل على العنق.

أوقفنى داخل المرأة وقال: ومع كل المعرفة، فما من عرفان لك قط. لأنك بلا إيمان.

وقال: وجودك داخل مخايل. فما من وجود.

قلت: إلا الحب. إلا الحب. إلا الحب. وحده الحب يحمل وهم الوجود.

الشهيد الرومانى كان قد ضرب الحية العظيمة على شط النهر. تحت سور المدينة، وراء النهر كان يتدفق دما. الحية العملاقة تنتظرنى وتواجهنى بعين لا تطرف. أمواج الدم شريب الأبرص. حسدى، هدرا، مصباً.

قلت: لماذا أقول قولى للمياه المنسبة؟ شفتا المياه لا تحفظان القول.

قلت: كنت أريد المعرفة. كنت أريد الحب. كنت أريد العدل..

سمعت، من داخل عمق المرأة، دون صوت: هذا أوان الخناق. ومطلق الغيبة.

قلت: أنشواق مرابا الوجود.

قال: وحدانك إياها فقدان مستديم. الوجود نهاية. فما والآن، فما من نهاية، ولا من بداية.

استدارت إلى فجأة. وانحصرت ملأية عن كتفيتها قليلا. كان مستنابها معدنًا بحمالتين سوداوين، تلمعان. وكانت سمراء. مبتلة اللحم، وراققة، تمد لى أحاسنها المكتنزة الواضحة المفصلات.

أماى، أيقونة طويلة مشعة، ألوانها فضية ذهبية، على خشب شفاف فيه شقوق لا ترى. النور يصعد إليها من شموع غير منظورة يغذوها الزيت المتقطر من عظام صدرى. وكانت تغدق على معرفة لا حد لها، وتحجزنى عنها فى وقت معا. وكنت أريدها. الشهوة والمعرفة معا. وأدركت مدى تعثرى وقلة حيلتى.

قلت: طوحنى الحلم، وتخبطت خلف الأحيلة، يداى خاويتان وروحى قاحلة وسخرتى ملء أذانى.

لكنها كانت تعطينى، بحساب أو بغير حساب سواء. عطيتىها محندى وتسيحي. ورأيت أنها محبوبة داخل المرأة. محاصرة. الإطار المذهب القديم يحددها، وحدها، وهى يؤرته.

المتعين يحق به العدم. أما العاشق فلا يرى في المرأة إلا الفناء.

قلت: لا وجود عند ظهور هذه السطوة.

كان جرس الكنيسة يصلصل مليها وقوى الرنين، ويقرع تجويف السماء النحاسى بدقات تلقى كتلا صماء تغوص في روحى وتخط القاع.

أحسست أن أطراف أصابعى تتوتر وترتعش وكأنما ينطلق منها شرر متعاقب لا أراه، يدي ممدودة حتى آخرها، هي وحدها ضارعة، مستقلة عني، تخترق حاجزاً لا يلين لا يهتز لا ينفثح إلا بمقدار نفاذ أصابعى منه. ثم سقطت الأصابع، مبتورة من جذورها ورأيتها بهدوء، بما يشبه اللامبالاة تنفصل عني، كأنها لم تكن تمت لي بصلة يوماً.

وأحسست المرأة تشطرنى وعرفت أنني أتلاشى، ولم أكن فزعاً بل مطمئناً وراضياً، وقلت: وليس عندي من قول.

١٩٨٩/٧/٢٤

أما هو فقد كان يضرب الباطلو ضربات خفيفة بمصاه الأبنوس اللامعة، على وتيرة منتظمة، مع ظل ابتسامة لا تكاد ترى وكان - تقريباً - حانياً وعطوفاً. عيناه تلجيتان بنظرة مسددة إلى باستمرار: ألم تكن تريد الحب؟

قلت: وأردت المعرفة. وأردت العدل. وأردت الحرية.

قال: والصبا المقيم؟

قلت: كنت موقناً أنني سأموت قبل العشرين.

وقلت: وقبل كل شيء أردت الإيمان. عرفته فهل فقدته إلى الأبد؟

قال: السؤال سؤالك. والباب موصد، بإرادتك.

فلم أجرو - وهل ترفعت - أن أقول: لا. الإرادة مطلقة.

ألم يقل شيخنا جلال الدين، «إن غير العاشق وحده، يرى نفسه في مرآة الماء». في حلم الماء، في ماء الحلم، صورة الوجود هي استحالة الوجود. الباطن وحده هو مخيلة



إدوار الخراط مترجما

ماهر شفيق فريد*

عادة - الكلمة الأخيرة للكركدن كما يقول توفيق صايغ فى إحدى قصائده. وفى هذه الشهادة يحدثنا الخراط أنه عندما كان فى الحادية عشرة ترجم قصة تمثيلية فى ثلاثة فصول عنوانها (فى الغابة أوهانسل وجريتيل) وفى العام التالى بدأ ترجمة رواية اسمها (السهم الأسود) من الإنجليزية للعربية أيضا. وفى يناير ١٩٣٨ عرب عن الإنجليزية ما سماه «الفيأة» على نحو «نفى» بعد يوم عسير إلى منزل الإسعاد... ونهبط وقد نال منا لغب العمل إلى الوادى». كان فى الثانية عشرة آنذاك.

لإدوار الخراط ترجمات لم تنشر بعد، ولا يبدو أنه راغب فى نشرها، منها ترجمة محاضرة سارتر الطويلة «الوجودية فلسفة إنسانية»، وثمة ترجمات أخرى - على أية حال - لهذا النص بأقلام لبنانية ومصرية. كما ترجم ليهول إيلوار - وأحسبه راغبا فى نشر هذا - «السريр المائدة»، وقصائد متفرقة مع تعليقات عليها - أذيعت فى البرنامج الثانى

شغلت الترجمة حيزا كبيرا من نشاط إدوار الخراط الأدبى منذ الأربعينيات حتى السبعينيات تقريبا حين دخل فى فترة تفجر إبداعى غير مسبوق، ومن ثم انقطع عن الترجمة خمسة عشر عاما (فيما عدا كتابا واحدا) إلى أن عاد إليها أخيرا - بقصد وحساب - إذ يعكف حاليا على ترجمة رواية كامو (الرجل الأول).

لم ينل الخراط المترجم من الدرس ما ناله الروائى والقصاص. فلا يكاد يوجد عن هذا الجانب من عمله سوى مقالة لنبيل فرج فى مجلة «الثقافة الجديدة»، وربما كان هناك شئ أو شيخان آخران. ولكن لدينا شهادته الخاصة فى أقل من أربع صفحات وعنوانها «تجربتى فى الترجمة الأدبية»، وهى أقيم من عشرين مقالة للنقاد المحترفين. إن الكلمة الأخيرة للخراط - كما هو الشأن مع كبار الفنانين

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

إجناتيو سيلوني، وبابني، «برانديلو وغيرهم». وقدم لكل كاتب كلمة موجزة تجمع، في كلمات قليلة، جوهر فنه ومذاق تجربته. انظر مثلاً إلى قوله عن «النديلو»:

«ليست «جنود القمر» مجرد حكاية طريفة عن
الريف الإيطالي. بل فيها صلة بتلك القوى
الظاهرة في عمق الطبيعة حتى لتتشك أن تصبح
غيبية، وحتى يعود فنحن بالسحر الأسطوري
البذائي والألفاظ الرئيسية الجوهريّة التي تنبع عن
النفس وموقفها من العالم، تلك القوى الغامضة
المغلظة التي ألهمها الناس حيناً، وما تزال تتمتع
في كوامنهم بسطورة الآلهة. وفي وسط الأزمة
التكنوية تجرى نزعات الناس الصغيرة مجراها
الصغير المألوف... وتعتقد صخرة موقفهم المعتاد.
والليل، قصيدة أخرى أبياتها من الأمناني
المحبوبة، والمصائر المتحيرة، والعزاء الكوني»

أو انظر إلى قوله عن مورافيا، ولا أعتمد عن فلول
الاقتباس فليس فيه ما هو زائد عن الحاجة، أو من فنسول
القول:

«ليس مسرح رواياته الشوارخ الجانبية والبيوت
القديمة والأراضي المهملّة الخاوية وأنقاض المدن،
بقدر ما هو الشراءات النفس والأحزان القديمة
المزوية في أركانها، وصنوف الخيبة والحبوط
والخواء وضعف الجسد أمام نزواته نفسها.

وهو يغور بعيداً، ينقب في طوايا النفس، على
بصيرة، تنقيا مثابراً دؤوباً كأنه جيولوجي يكشف
بلمساته الحساسة قشرة بعد قشرة من أرض فؤارة
متقلبة دينامية.

على أن حسه بالمسألة الاجتماعية حس يقط، بل
موجع، سواء كانت تتخذ عنده مظهرها السياسي
أو الاقتصادي أو الحضاري، وارتباط أشخاصه
بمجتمعهم عروة وثيقة معقدة، وعالمه بلا شك
هو العالم الأدبي المعاصر الذي ما تزال مشاكله

(البرنامج الثقافي الآن) منذ سنوات - من قبيل «الظلمة»
ليرون وإلى فاني، لكتيس، وغير ذلك.

تنضى ترجمات الخراط المنشورة أجناساً أدبية عدة منها
الرواية، والنقصة القصيرة، والمسرحية، والشعر، والمقالة، والمقابلة
الأدبية: فضلاً عن كتب في التاريخ والسياسة والفلسفة وعلم
الاجتماع.

ففي الرواية ترجم رواية إفريقية هي (فارالاكو) لإميل
سيسيه (١٩٦٢) بمراجعة وتقديم محمد مندور، وهي من
أولى نماذج الأدب الإفريقي التي تنقل إلى العربية، تشاركها
هذا الشرف رواية (هلبى المنجم) لبيترا برامز من ترجمة هدى
حيبشة، وترجمات ليحيى سعد عن الفرنسية، وأعمال أخرى
متفرقة.

وترجم النصف الأول - أو نحو ذلك - من رائعة
تريستوي (الحرب والسلام) ثم لم يستمر في العمل. يدعو
تبعاً إلى أن يتم ولكني - لأمر ما - لا أود ذلك، ثمة فتنة
في الشيء الجميل الناقص، إنه يترك مرعى واسعاً للخيال، به
شيء يبرز الآمال ولا يحققها كامراً لعبوب - يحبسها المرة
رغم ذلك - شيء tantalizing، فلتنب هذه الترجمة ناقصة
مثل معجم اللغة العربية على أسس تاريخية الذي بدأه
المستشرق فيشر ثم لم يتم، أو مثل الكتب الستة الأولى من
ملحمة ملتون (الفردوس المفقود) التي لا يلوح أن محمد
عائني ينوي أن يتم ترجمتها.

وترجم رواية فاسكو براتوليني (الشوارخ العارية) وهي
من الأدب الإيطالي الواقعي الذي يحكمه التزام يساري،
ولكن من بعيد، كوهج داخلي يضيء فائزة مرمية من الداخل.

وفي القصة القصيرة ترجم (الفجيرة والفارس وقصص
أخرى) (مارس ١٩٥٨)، ويضم عشر قصص من الأدب
الروماني الحديث قدم لها عبدالرحمن الشرفاوي. مرة أخرى
كان الخراط من السابقين إلى تقديم أدب لم نكن نعرف عنه
شيئاً تقريباً.

وترجم في جزءين (شهر العسل المر: قصص إيطالية
مختارة) (سبتمبر ١٩٥٩)، حيث قدم نماذج ممتازة من

وفطنتهم، واستبصارات النقاد العرب القدامى، والفرويدية، والوجودية، وشذرات من البنيوية والتفكيكية. لكنه يظل دائماً قادراً على التوصل، وفي هذا يختلف عن كثير من معاصرينا المشاركة والمشاركة على السواء. إن كتب هذه السطور، ح بسيطة مازالت تؤمن بأن الكاتب يكتب ليُفهم وأن تشاري يقرأ ليُفهم، ولا طاقة له على المعميات والألغاز.

ترجم الخراط (حوريات البحر تغنى) (يناير ١٩٧٩) وهي قصص من الأدب الأمريكي الحديث أغلبها يرجع إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأقلها يرجع إلى ما قبل ذلك. هنا نلتقي بشارويان، وهمنجواي، وشتاينبت، ونوكر، وآبديك وآخرين أقل شهرة. للعقاد كتاب عنوانه «الوقت من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي» (يوليو ١٩٥٤) ثم يناير ١٩٦٣) قد يكون من الشائق أن نقارن بينه وبين كتب الخراط مقارنة عابرة، لا تمس إلا السطح، ولا تدعى عمقاً ولا وفاء بمتطلبات البحث.

ترجم كل من العقاد والخراط قصة فوكر المسماة (وردة لإيميلي). تبدأ هذه القصة في الأصل بالجملة الآتية:

When Miss Emily Grierson died, our whole town went to her funeral. «لما توفيت السيدة إميلي جريرسون خرج لتشييعها عامة أهل المدينة، وترجمها الخراط: «عندما ماتت مس إميلي جريرسون ذهبت البلدة كلها لتشييع جنازتها».

ترجمة الخراط أدق إذ تعانى ترجمة العقاد من عيبين: إنه يترجم Miss إلى «السيدة»، وهو خطأ فحزء كبير من الأثر الكلي للقصة يعتمد على كون إميلي عانساً محببة الآمال، تعيش مع ذكريات حب قديم، وليست من العقائل السيدات المتزوجات. وكلمة town تعني «بلدة» لا «مدينة».

لكن الأهم من ذلك أن الخراط ينجح في أن يترجم كل كاتب من كتبه على نحو ينقل مذاقه المتفرد واستخدامه الخاص للغة. وهكذا، فإن السجل اللغوي الذي يستخدمه في ترجمة ليونارد بيشوب مثلاً لا يختلط بذلك الذي يستخدمه في ترجمة إليوت شتاين. أما «...» فيترجمه هو ومارك توين

ساخنة فعالة نابضة بالأزمة. والناس في رواياته يعانون محنة حسيتهم الجنسية المتطلبة، دائماً في ظلال هذه الصروح الاجتماعية المتقلقلة. والزلازل النفسية والاجتماعية تصل البناء، على صفحاته، خفقات مرهفة حادة نفاذة، وإن كانت هينة مرتعشة دقيقة.

وليس في كتابته دعوة إلى خلقية ما، ولا حس بالمأساة في معناها السطحي، ولا سخرية، فكأنه يرى الناس ينافحون أنفسهم، وظروفهم، بنظرة محايدة صاحبة وإن كانت حزينة، دون بكاء ودون ضحك أيضاً، ودون فخر أساساً، كشخص قد عاش كثيراً وعانى كثيراً، فهو يترك في الفم مرارة صغيرة ويترك في النفس استبصاراً بالإنسان، وعقدة صغيرة من الحيرة والتساؤل.

هذه كلمات نافذة تضرب في عبق الكاتب المنقود، وهي ثمرة معايشة طويلة، وذائقة أدبية مرهفة، وعقل تحليلي قوي. إنها تؤكد اعتقادي أن الخراط ناقد أدبي في المحل الأول وليس قاصاً أو مترجماً أو ناقداً للفن التشكيلي أو غير ذلك إلا في المحل الثاني. وأذكر أنني جهرت بهذا الرأي منذ عام في ندوة بالمسرح الصغير بدار الأوبرا كانت تضميني والدكتورة فاطمة موسى، فنظرت إلي باستنكار، وارتفع حاجبها دغشة (كان الكاتب الساخر الراحل محمد عفيفي هو الذي ابتكر تعبير «فرفعت حاجب الدغشة»)، لكنني أستاذ فاطمة موسى وكل من يصدمه قولى هذا - بمن فيه الخراط نفسه - أن يتحملوا هرطقاتي، فأنا مقيم عليها غير نادم ولا تائب. وعندى أن مقالة واحدة للخراط عن عبدالحكيم حيدر أو عبد المنعم رمضان أو خيرى عبدالجواد أقيم بما لا يقاس من كل تلك النصوص الإبداعية، عبر النوعية كما يجب أن يسميها.

نقد الخراط الأدبي - كما يتبدى في مقدمات ترجماته - يصف في جدلية واحدة مركبة خيوطاً من الماركسية، والنقد الأنجلو - أمريكي الجديد، وشرح النصوص على الطريقة الفرنسية، وحس النقد الأنجلويز بالفكاهة

«عندما تستند الكوميديا المكتوبة على اللفظة البارعة، واللمسات الذكية المباحة، والبصر النافذ بمواطن السخرية، وضربات المعلم القاطعة، الموجزة، الكافية، في رسم أنماط الشخصيات، واستشارة التهاويل المضحكة المنقعة الكامنة دائماً والمختلطة دائماً تحت أستار الوقار والجد وقوالب الحياة اليومية الجامدة التي يكل عنها البشر من طول ألفتها بها، حتى يأتي الكاتب فيميط عنها طبقات صلابتها...

وعندما يجسم الكاتب ما يتناول من مواقف، ويؤدى بها، في حذق الفنان الصانع، إلى بؤر تتركز فيها فكاهته اللاذعة حتى لتكاد تشع في وهج كاو نفاذ، ويقطع من حدود شخصياته حتى تصبح خطوطها حادة مصقولة، نهائية، باهرة الواضح...

وعندما يركز النص المسرحي - في النهاية - إلى تحليل متعمق لأوضاع المجتمع الذي يحياه الكاتب، ورؤيا واضحة - تكاد أن تكون رؤيا فاجعة - لمهزلة التنظيم الاجتماعى القائم على الخديعة، والنفاق، والتزوير، والاستهتار بمقومات الإنسان، وضمين العبارات الجوفاء، والجرى الذي لا يعرى حرمة وراء المصلحة، رؤيا فاجعة تنفجر في سخرية كاوية لا رحمة فيها...

عندها يصبح النص المسرحى عملاً فنياً بارزاً ينهض بذاته، في وسعه أن يستكمل عناصر البقاء، في خارج المسرح، فإذا ظهر على المسرح عاش حياته الكاملة الرائعة نابضاً بالحضور المسرحى الذى يكسب حرارة الحركة، ويعطيه وقع التجسيم.

وفي الشعر ترجم الخراط (عصيان الحلم) (١٩٩٥) وهى مختارات من الشعر الأفرو - آسيوى لسينجور، ومالك حداد، والطاهر بن جلون وغيرهم. هذه نشارة تناثرت من إزميل وروشة الخراط حين كان يحرق مجلة «لوتس: الأدب

وشتاينيك وغيرهم باللغة العربية الفصحى الجزلة نفسها، لغة كلاسيكية متينة المعضل وثيقة التركيب، دون انتباه إلى نقلات النغمة، ومواضع التوكيد، والتطعيم الحاذق للغة الإنجليزية - أم هل نقول اللغة الأمريكية؟ - بالمصطلح الدارج، بل العامى، بل السوقى، بل البذئ بذاة صراحاً فى بعض الأحيان.

يحضرنى هنا قول محمد عبدالله الشفقى، وهو مترجم ممتاز فقدناه قبل أن يستكمل عطاءه، وذلك فى مقالة له عنوانها «سطور من كراسة مترجم» (مجلة «المجلة»، سبتمبر ١٩٦٨). يقول الشفقى:

«المترجم الأنانى والاستعراضى، والمترجم الذى يترجم بلغته هو، سترجم ديكنز بنفس اللغة التى يترجم بها همنجواى، وسيجمل رنين الكلمات عند الاثنين واحداً، فيا لفظاعة الجرم!».

وفى فترة أحدث أخرج الخراط (الرؤى والأقنعة) (١٩٩٥) وهى مجموعة قصص قصيرة لرؤب جرييه، وكليزيو، وناتالى ساروت، وأرابال، ويكيت، وجويس وديلان توماس - يخطئ الخراط فينطق اسمه: دايلان - ودورنمات وكولدول وكاميل خوزيه ثيلا وغيرهم. وله قيد الطبع الآن قصص مترجمة عنوانها (ثلاث زبقات ووردة) من تأليف مولك راج آناند وآخرين.

وفى المسرحية ترجم الخراط، بالاشتراك مع ألفريد فرج، (أنتيجون) جان أنوى (١٩٥٩). وعلى صفحات مجلة «المسرح والسينما» (يناير ١٩٦٨) ترجم مسرحية أخرى لأنوى، كلاسية الإلهام، هى (ميديا).

وقبل ذلك كله (١٩٥٧) كان قد ترجم ملهاة (الخطاب المفقود) للكاتب الرومانى كاراجيالى مع مقدمة تتسم بالبصيرة النقدية نفسها التى لاحظناها فيما سبق. ومرة أخرى لا أعتذر عن طول المقتطف فهو يعتمد فى إحداث أثره النهائى على المنهج التراكمى، ويتكون فى الحقيقة من جملة واحدة طويلة موزعة على أربع فقر:

إلى مكتبته: أمامه المرجع الإنجليزي الضخم فى مجلد أو مجلدات، وفى يده القلم، وبين يديه ورق الآلة الناسخة التى تعرف بالروينو، فينظر إلى المجلد، ويترجم ما يقرأه فيه، ويلخصه لنفسه، ويكتبه بالعربية الفصحى، ويرسله إلى المطبعة فى وقت واحد فإذا هو بعد هنيهة مذكرات وافية موزعة على التلاميذ. ♪

(العقاد، «بحوث فى اللغة والأدب»، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٠١).

ولا تقتصر ترجمات الخراط على الأعمال التى ذكرتها فحسب، وإنما تدخل أيضاً فى كتبه المؤلفة. ففى كتابه: (من الصمت إلى التمرد: دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى) (١٩٩٤) ترجمات كثيرة عن مونترلان، وباسترناك، وجولدغ، وغيرهم. وقد فاته أن يضمن هذا الكتاب ترجمته مقالة مالك حداد «الأصفر تدور فى حلقة مفرغة»، وكانت قد نشرت فى مجلة «المجلة»، فى مطلع الستينيات.

وترجماته غير المنشورة، وأغلبها مرقوم على الآلة الكاتبة فى أرشيف البرنامج الثانى بالإذاعة، كبيرة من حيث الكم والقدر معاً. إنها تشمل مسرحيات (النورس) لتشيكوف، (سوء التفاهم) و(الحصار) و(الجانين) لكامي، (مسافر بلا متاع) و(بكيت) لأنوى، (عناء كثيرة الظهور) لكروستوفر فرأى - لم أحب أبداً إيماءاته البلاغية العريضة الفارغة، ولا مجازاته المزخرفة المغرية -، (سوناتا الشبح) لسترنديج، (انتهت الحرب) لماكس فريش، (السلام) لأرستوفان، (المغرب) لسول بيلو، (فى قلب السنين) لإريك بيركوفتشى، (الأسلاف يتميزون غضبا) لكاتب ياسين، (الهولندى) لليروا جونز، (الأقزام) لهارولد بنتر، (الطريق البنفسجى إلى حقل الخشخاش) لموريس ميلدون، (الولد الحالم) لأونيل، (كلمات على زجاج النافذة) لبيتس، (البروفيسور تاران) لآداموف، (الملك والمتسولة) و(العذاب) لجوفند داس (ستشر مجلة «المسرح» قريباً ترجمته لمسرحية جوزيف كونراد «بعد يوم واحد» مع مقدمة من قلمى).

الإفريقى الآسيوى» مع يوسف السباعى وعبدالعزيز صادق فى الستينيات وما بعدها بقليل. ومرة أخرى تدين له ثقافتنا بالفضل، إذ كان واحداً ممن كسروا احتكار الترجمة عن الآداب الغربية، ولقنونا إلى تراث قارتين عريقتين.

ترجم الخراط أيضاً (سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة) لفرنسيس جانتسون (١٩٦٧)، (الوجه الآخر لأمريكا: الفقر فى الولايات المتحدة) لمايكل هارنجتون (١٩٦٨)، (تشريح جثة الاستعمار) لجى دى بوشير (١٩٦٨)، (نحو التحرر: فيما وراء الإنسان ذى البعد الواحد) لهيربرت ماركوز (١٩٧٢)، وكلها صادرة عن دار الآداب البيروتية، تشمخ بدقتها وبلاغتها على تلك الترجمات التى لا تفتأ تلك الدار - ودور غيرها فى أجزاء أخرى من العالم العربى - تبتلى بها. (راجع مثلاً الترجمات الشائعة لأعمال كولون ولسون النقدية والفلسفية والقصصية. الاستثناء الوحيد، هنا، هو ترجمات سامى خشة الجيدة). كذلك أصدرت له دار شهدى للنشر (الإسلام والاستعمار: عقيدة الجهاد فى التاريخ الحديث) (١٩٨٥) لروالد بيترز. ولا تحمل الترجمة اسم الخراط، فعسى أن يستدرك هذا النقص فى طبعة قادمة..

تدين هذه الترجمات لكاتب هذه السطور بترجمة كلمتين. فقد كنت يوماً أزرور الخراط فى بيته، وكان جالساً إلى مكتبته يملئ الضارب على الآلة الكاتبة ترجمة مباشرة دون مسودات ولا مراجعة، حين قابلته عبارة les guerres puniques فسألنى عن مقابلها العربى، وأجبته: الحروب البونية، وهى الحروب بين روما وقرطاجنة التى انتهت بهزيمة هانيبال العظيم - محبوب البعل - على يدى سكيو الإفريقى. تذكرت وأنا أرى الخراط يترجم بهذا اليسر وهذه الطلاقة ما كتبه العقاد يوماً عن المازنى حين ألقى كلمة فى حفل استقباله عضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة. قال العقاد:

«كان - كما قدمت - يعلم دروس التاريخ فى المدارس الثانوية، وكان تعليمها بالعربية حديثاً، وكتبها المقررة لا تغنى عن المراجعة والتلخيص من المصادر الكبرى، وكان وقت المعلم مزدحماً بالحصص فى اليوم الواحد. فرأينا المازنى يجلس

كذلك تشتمل برامجه الخاصة المذاعة على موجة البرنامج الثانى على ترجمات كثيرة ومنها برامج عن كامى، وناتالى ساروت، ومستفن سيندر، وجان جرنبيه، وبريتون، وتزارا، وسترنديج، وكافكا، وطاغور، وأعلام المسرح الإغريقى فى المأساة والملهة على السواء. وله ترجمات شاردة، لم تجمع، منها مقالة عن ستانلى كوبريك وأقوال زرادشت للناقد السينمائى الفرنسى روجيه دى وينتر نشرت فى مجلة «الأزمة الحديثة» عدد نوفمبر ١٩٦٨.

حصاد كبير سار جنباً إلى جنب - وسبق أحيانا - عمله الإبداعي. فى كل ترجمات الخراط دقة تكاد تشفى على حد الوسوسة، وانتباه إلى ظلال الكلمات الدقيقة وإيحاءاتها، وتمسك بالنص يدنو أحيانا من الحرفية (راجع مسمى يوما ترجمة - لم تنشر - لمقالة فى علم الجمال للفيلسوف الأمريكى سوزان سونتاغ، فكان نقده لأدائى لا ذعا مرا جارحا، حتى عزفت نفسى عن إتمام المقالة. يومها كرهته بعمق!، وقد غفرت له فيما بعد، ولكنى لم أنس قط. الغفران، نعم، أما النسيان فلا!).

لا أكتمكم أن منهج الخراط فى الترجمة - على إجلالى له - ليس بمنهجى المفضل. فحرصه على الأمانة يجعله أقرب أحيانا إلى المجمة وإلى التراكيب الأجنبية منه إلى عبقرية اللغة العربية، إنى أفضل ترجمات محمد بدران، وإبراهيم زكى خورشيد، وفؤاد أندراوس، ومصطفى حبيب - وإخوان ذلك الطراز - على ترجماته. بل، إذ أرجع إلى الوراء مسافة أبعد، أفضل ترجمات محمد السباعى - بكل ما فيها من تصرف. كان السباعى ينطق بأبطال تشيكوف وموباسان بأبيات طرفة والشرى الرضى - وطه حسين والزمى والزيات. ثمة، فى ترجمات الخراط، حس بـ«الزمتة» بمعنى سكون الريح وزيادة رطوبته، حس بالانحصار والقيء a sense of constraint. لكأننا فى غرفة مغلقة، راكدة الهواء، بينما نحن مع هؤلاء الذين ذكرتهم فى هواء طلق وأفق براح فسيح.

لكن من العقوق أن ينقده المرء وقد سرت ترجماته منا مسرى الدم فى العروق، وكانت جزءاً من تكويننا العقلى

والوجدانى خلال أكثر من ثلاثين عاما، وغدت - إن خيرا وإن شرا - جزءاً من مناخنا الفكرى. سأختم كلامى بمقتطف من شهادة الخراط عن تجربته فى الترجمة الأدبية (لا ينبغي أن ننسى مئات الصفحات القاحلة، والمراسلات والقرارات والتوصيات التى قام بها، بمفرده أو بالاشتراك، تحريريا وتتبعيا وفوريا، فى أيام عبدالناصر ويوسف السباعى ومنظمة التضامن الإفريقى الآسيوى، وعشرات المؤتمرات التى حضرها فى مختلف بلدان العالم حيث كان - إذا استمرنا تعبيرا لبريخت - يدل بلدا ببلد كما يغير المرء حذاءه بحذاء). لماذا يترجم الخراط؟ لندع الكلمة الأخيرة للكركدن، ولنستمع إليه إذ يقول:

«أترجم - كما أكتب - مدفوعا بقوة قاهرة، لأننى لا أملك إلا هذه الوسيلة سلاحا للتغيير، تغيير الذات وتغيير الآخر: إلى أفضل ربما، أو إلى أجمل، إلى أدفا فى برد وحشة ما، إلى أروح فى حر العنف والاختناق، لأننى أتمنى أن أقتحم - بذلك - ولو مقدار خطوة فى ساحة حقيقية لحدود لها ولا وصول إليها، لأننى أتمنى أن ترتفع معرفتى - ومعرفتكم - بالذات، بالآخر، بالعالم، ولو كان ذلك بمقدار قامة، لأننى لا أطيق أن أتحمل فى صمت جمال العالم وأهواله. المعرفة إذن، والتواصل والشهوة اللاعجة إلى التغيير، هذه فيما أتصور هى الإجابات - وهل ثم من إجابة قط؟ وهل ثم من إجابة - أيضا - تستند طاقة السؤال؟

الترجمة عندى - كالكتابة - هى سعى إلى المشاركة، وربما هى تخلي عن رذيلة ورزية قابضة هى حواذ الأثرة، وأسر الأنانية. كم تعنيت دائما ألا تكون متعنى الخارقة بنص ما - أو بعمل فنى، أو بجمال باهر على السواء - قاصرة على وحدى. هذه متعة تزيد بل تفيض بالعطاء لا بالأخذ، وتشرى وتتسع وتعمق بالمشاركة لا بالاستثمار، بلا شك، مثل كل متع الحب.

للذات - هي لعبة حياة أو موت، مثل لعبة
الروليت الروسية الشهيرة. إن أخطأت فهي
التهلكة، وإن وقفت كُتبت لك الحياة.

انتهى كلامه. لقد ربح اللاعب، بعد سبعين عاما من
المقامرة، لعبة الروليت الشهيرة.

هل من ضرورة لإنكار أن في الترجمة أيضا متعة
اللعب بالكلمات - وما وراء الكلمات - من
طاقة؟ ولكن ما أشد جدية هذا اللعب الذي يقع
في مكان ما من جوهر العملية الفنية نفسها؛ إذ
إن لعبة الإفصاح عن مكنون الذات وعن خفايا
الآخر الذي هو بالضرورة وبالتعريف وجه «آخر»



الصورة الشعرية وشعرية الصورة فى تأويلات الخراط ومائيات رزق الله

وليد الخشاب *

يكون النص الشعرى بالضرورة ترجمة أو قراءة للوحة بحد ذاتها. وغزارة ما كتب إدوار عن عدلى شعراً ونقداً تلفت النظر إلى هذه الصداقة الإبداعية التى قل أن نجد لها مثيلاً فى الإنتاج الثقافى العربى. لا نعتى مجرد الصداقة بين أدباء وتشكيليين، بل التعبير عن الصداقة إبداعاً^(٢).

من ناحية أخرى، قدم عدلى فى الكتاب معادلاً تشكيمياً لما يراه قصيدة نصوص إدوار، بصفة عامة. ليست لوحات عدلى فى الكتاب توضيحاً أو زخرفة لنصوص إدوار الشعرية وليست رسماً لنصوص معينة سابقة، وإن كان بعضها قد استخدم كأغلفة لكتب إدوار المطبوعة ببيروت حديثاً، ولا هى لرحات من تلك التى ألهمت إدوار قصائده، بل هى محاولة للتعبير عن روح إبداع الخراط وشخصه، بالألوان والأشكال. هكذا نجد موتيفة الهرم ثابتة فى لوحات عدلى السبع بالكتاب، تبرز الروح المصرية عند إدوار وتؤكد مكانته الأدبية؛ إذ تشفع الاستعارة: إدوار فى السبعين/ الهرم

احتفالاً بعيد ميلاد إدوار الخراط السبعين، أصدر له المجلس الأعلى للثقافة بمصر كتاباً يضم سبعة نصوص شعرية وسبع لوحات مائية لعدلى رزق الله^(١). يكتسب الكتاب أهمية من مكانة كل من الخراط ورزق الله فى الحياة الفنية والأدبية، ومن اجتماعهما معاً. لكن فضل هذا الكتاب ينبع من جدته النسبية فى ثقافتنا العربية؛ إذ يندر أن يكتب مبدعوننا نصوصاً أدبية تستلهم أعمالاً تشكيلية، ويندر أن تطبع تلك النصوص جنباً إلى جنب مع مستنسخات من أعمال الفنان الذى أوحى بها، فالمعتاد أن تكون الرسوم المصاحبة للنص الأدبى هى التالية عليه والمستوحاة منه.

فى كتاب إدوار وعدلى (٧ تأويلات و٧ مائيات)، نكتشف أن نصوص الروائى الشاعر قد حركتها معارض بعينها للفنان التشكلى؛ بحيث تبدو النصوص صياغة أو مقاربة شعرية لصور أو نصوص تشكيلية محددة، دون أن

* قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

نشرًا، لأن شعريتها جليّة. فأبسط تعريفات الشعر تجمع على اجتماع عدة عناصر في النص الشعري: الصورة البيانية: استعارة وتشبيهًا، الإيقاع والموسيقى: تفعيلًا وتكرارًا وتقفية وتجنيسًا، واستخدام اللغة بجدة تنزاح بتركيبتها عن خط اللغة العادية المستخدمة في التواصل اليومي أو في الأدب النثري: تقديمًا وتأخيرًا وحذفًا وإضافة. كما يعلى الشعر الحديث من قيم الوجازة والتكثيف والذاتية والغنائية، حتى تكاد الغنائية تصبح علمًا على كل شعر، لا علامة تميز الشعر الغنائي عن الشعر الملحمي مثلاً^(٣).

ليس عسيرًا أن ندرك تحقق جميع هذه العوامل في «تأويلات» إدوار الخراط. أضف إليها عاملًا غدا حاسمًا في التمييز بين الشعر والنثر، ألا وهو الصف الطباعي. فالأسطر المتوالية للنثر والأسطر المقطعة للشعر^(٤). ولنا في إدوار الخراط نفسه أسوة، إذ نشر مؤخرًا ديوانه «طفيان سطوة الطوايا»، ومعظمه نصوص نثرية من روايات سابقة له، قطعها وأضاف إليها على حد قوله، «إيقاعات جديدة» فصارت على هيئة الشعر^(٥).

ليس التجنيس هنا تقييماً، بمعنى أن النص الأعلى شعر والنص الأدنى نثر، بل هو توصيف وتصنيف ولكل قارئ، حسب قيمه، أن يقبل النص أو يرفضه. لكننا نرى أن اعتبار تأويلات إدوار من الشعر أمراً لا ينبغي الاختلاف فيه. أما الاختلاف حول المتعة الشعرية التي تمنحها النصوص، أو «الجودة» التي تمثلها فأمر مشروع، وإن كان يتجاوز حدود دراستنا.

ما إن نقر بأن تأويلات إدوار إنما هي من الشعر حتى نجد أنفسنا في حيرة من أمرنا: لم فضل الروائي الشاعر أن يسمى نصوصه تأويلات لا شعراً؟ أم هو التواضع أم الشك في شعرية المتن؟ أم هي الدقة في أداء المعنى؟ لفظ «التأويل» يجعل من نص إدوار نصاً لاحقاً، يفسر ويشرح ويؤول - وقد يحول ويحور - نصاً سابقاً، هو في مقامنا هذا، مجمل أعمال عدلي التشكيلية. واختيار مصطلح «التأويل» يؤكد بقوة أن قراءة القصائد لا تكتمل إلا بقراءة أو مشاهدة اللوحات التي أثارَت القصائد^(٦).

في السبعين. والجملة الثانية هي عنوان المعرض الذي أهداه عدلي إلى إدوار وعنوان لوحات الكتاب العام. في المقابل، تبدو قصائد إدوار تعبيراً عن موتيفات ونماذج أصيلة وقيم تهيكّل عالم عدلي الإبداعي. فنجد مثلاً تكراراً لذكر شفافية الضوء وجسدانية المرأة والصخور وأثوية الزهرة في قصائد إدوار عن أعمال عدلي، وهي موضوعات يلحسها بوضوح مشاهدو مآليات الفنان.

لكن الكتاب، في الهيئة التي نُشر عليها، يطرح عدة إشكالات، لعل آخرها ما ذكرنا من أن القصائد حركتها مجموعة لوحات، لكنها نشرت بمصاحبة لوحات غير تلك التي أوحّت بالقصائد، أي أنه إشكال يكمن في اختلاف النص المحيط (عدلي) بالنص الأساسي (إدوار) في الكتاب، عنه في الكتابة، أي لحظة الإبداع الأصلية.

كما يطرح الكتاب بالضرورة إشكال العلاقة بين العمل الشعري والعمل التشكيلي الذي حركه، من حيث تأثير هذه العلاقة على إنتاج المعنى: أي علاقة ملهم بملهم؟ أي علاقة ترجمة أو تعليق بين نصين؟ أللنص الشعري المعنى نفسه إذا قرأناه منفصلاً أو متصلاً باللوحات المعنية؟

كذلك يشير الكتاب قضية الجنس الأدبي. فأول ما يلفت نظر القارئ أن إدوار الخراط قد تجنّب أن يسمى شعره شعراً بل سماه تأويلاً. لكنه لم يترض أن يقدم نصوصه على هيئة النثر، إذ اختار لها صف الشعر الطباعي. فإلى أي جنس أو نوع نعزو نصوص إدوار في الكتاب؟ أم ترانا بصدد نوع جديد اسمه: التأويل الشعري؟

فيما يلي نعرض لهذه الإشكالات الثلاثة، بدءاً بالتجنيس ومروراً بتولد المعنى عن تفاعل علامات لفظية وأخرى أيقونية تمثالية، وانتهاء بالعلاقة بين النص الشعري والنص التشكيلي المحيط.

١ - الجنس الأدبي: أشعر أم تأويل؟

نحن في حلٍّ من الاستفاضة في تعريف الشعر وتحديد ما إذا كانت نصوص إدوار الموسومة بالتأويلات تعتبر شعراً أم

محورية في عالم عدلى رزق الله كله، حتى إن لم تكن هذه العناصر أساساً لمعرض دون غيره. فمما أكثر المواضع التي ظهرت فيها النخلة عند عدلى، من معرضي «الأم» ١٩٨٧ و١٩٨٨ إلى مجموعة «صعدييات» ١٩٩١، على سبيل المثال. ومنذ ١٩٨٦ وإدوار الخراط يرى أن مجموعة «البيت» لعدلى رزق الله أجدر بأن تسمى بمرحلة «النخلة»^(٨). يحضرنا هذا على النظر إلى قصيدة «نزوة النخلة المستحيلة» ١٩٩٣ في «التأويلات»، ليس بوصفها احتفاءً بمعرض بعينه وحسب، بل تمجيحاً لعنصر كثير ما تكرر ولطالما هيكّل لوحات عدلى.

بوجه عام، نجد في قصائد إدوار موتيفات تقابل موتيفات بارزة في لوحات عدلى، مما يؤكد أن اللوحات بواغت على كتابة القصائد، تملل تسميتها «بالتأويلات». وقد سبق لماجى عوض الله في دراستها عن عدلى رزق الله في قصائد بعض الشعراء، أن اعتمدت هذا المنطلق في مقابلة المائيات بالقصائد^(٩).

في نص «نشوة النشيد الكوني» مثلاً، ينطلق إدوار من وصف «العين البلورية». وينطلق في الفقرة التالية من ذكر «الدرة الناعمة في حضن الصدفة الجهمّة» وبعد عدة سطور: «حيوان القوقع الحى» و«كريستال جسدانى»^(١٠). إن موتيفات البللور والكريستال والدر تذكرنا بمجموعات عدلى التي تحمل جميعاً عنوان «بللوريات» من ١٩٨٦ إلى ١٩٨٩. أما موتيفات القوقع والصدفة، فتذكرنا بمجموعات عدلى الأولى، مثل «الزهرة» ١٩٨٥، التي كثيراً ما كانت تبرز من صدفة^(١١)، على نحو ما نرى منذ معرض عدلى في ١٩٨٣، وعلى نحو ما لاحظت ماجى عوض الله. وحسبنا إدوار الخراط نفسه مصدراً؛ إذ يقول إن عدلى رزق الله يسمى المرحلة الأولى من عمله (منذ عاد إلى مصر في مطلع الثمانينيات) مرحلة «الوردة - القوقع - المرأة»^(١٢).

يكمن التأويل الحقيقي لأعمال عدلى في دراستي إدوار عنه: «مائيات عدلى رزق الله» ١٩٨٦ و«مائيات صغيرة» ١٩٨٩. ففيها يصف الشاعر الناقد أعمال الفنان ويفسرها. لكن قصائد إدوار المعنونة «بالتأويلات» تعد صياغة شعرية

ربما كان من الأوفق في تتبع ميلاد قصائد إدوار أن يسمى الكتاب «مائيات وتأويلات» لا العكس. لاشك أن تقديم التأويلات في العنوان من باب الإكثار للخراط، لكنه كذلك وليد الرغبة في تأكيد الاحتفاء بشعره، لاسيما وأن المائيات المصاحبة للشعر ليست المائيات نفسها التي دأبت قريحة الخراط. إلا أن مخرج الكتاب قد عمد إلى وضع المائيات المرتبطة بالقصيدة قبل القصيدة لا بعدها ولا في قلبها، مما يعيد إنتاج العلاقة بين اللوحات والقصائد؛ إذ إن مشاهدة اللوحة كانت دائماً الباعث السابق على كتابة القصيدة - التأويل.

ليس من شك في أن قصائد إدوار الخراط المتضمنة في الكتاب هي تأويلات لأعمال عدلى رزق الله. والعنوان نفسه يشي بذلك: «٧ تأويلات و٧ مائيات». لكن تأويلات لأية لوحات؟ ذكر لنا الروائي الشاعر في حديث خاص أن كل القصائد ترتبط بمعرض من معارض الفنان - وهو ما يمكن التأكد منه بالنظر إلى تاريخ كتابة القصائد المثبتة بالكتاب. وقال إن القصائد لا تعبر عن لوحة أو لوحات بعينها، بقدر ما تعبر عن روح عامة أو مجمل لوحات معرض بعينه - ونضيف: أو معارض بعينها. وقد آمن الفنان على كلامه.

على وجه العموم، يمكننا الركون إلى هذا التوصيف لملاقة تأويلات إدوار بمائيات عدلى، ليس فقط لأن الرواية على عهد المبدعين، ولكن لأن قرائن النصوص واللوحات تثبت شكل هذه العلاقة. فإلى جانب تواريخ القصائد المواكبة لتواريخ المعارض، نجد اتفاقاً بين عناوين القصائد وعناوين المعارض المعاصرة لها: التأويل الأول بعنوان «بوارق الغضب» ١٩٨٦، مواكب لمعرض عدلى بعنوان «شهادات الغضب» ١٩٨٦، والتأويل الثانى بعنوان «بللوريات الشهوة» ١٩٨٦، مواكب لمجموعة أخرى لعدلى بعنوان «بللوريات» ١٩٨٦. بل إن التأويل الثالث يحمل عنوان معرض عدلى نفسه «زهور الحياية» ١٩٩٠، وإن كانت لعدلى على الأقل ثلاث مجموعات بهذا العنوان^(١٣).

وإن اختلف عنوان التأويل عن عنوان المعرض الذى يعاصره، فمن السهل أن نلمح التراسل بين النص وعناصر

يضيف ذلك على اللوحات وضوحاً حيناً، وغموضاً أحياناً. فيعمد إدوار في نقده إلى رصد موتيفات أساسية عند عدلى، وانتظام الكتل والألوان في علاقة مركز اللوحة بأطرافها، ويصف الخطوط والألوان، بينما في شعره يمزج بين هذا كله، مؤولاً أشكال عدلى إذ يسميها، ومغمضاً إياها تحت تراكم الصور والمجازات.

هنا نجيب عن السؤال الذى طرحناه آنفاً: لم فضل إدوار أن يسمي شعره تأويلاً؟ ربما كان التواضع أو الشك. لكن المؤكد أن لهذا الشعر طابعاً خاصاً، إذ ينبى بما هو نص لاحق على لوحات/ نصوص تشكيلية سابقة، مما يجعل خصوصيته فى مرجعيته التشكيلية، حيث يطرح إدوار نصه تأويلاً لفن عدلى، كأنما يقدر الشاعر للفنان فضله مثيراً شعرياً أو يحتفى به رفيقاً فى ارتياد عالم الخيالات نفسه. أضف إلى ذلك أن لمقدرة الشعر ومقدرته ما يضيف على التأويل صبغة تختلف عن كل تأويل، على نحو ما سنبين.

٢ - التأويل وتوليد المعنى وتحويره:

يسد لنا، إذن، أن قصائد إدوار فى «التأويلات» بمدلولاتها ومرجعياتها وعوالمها قد تولدت عن لوحات عدلى، أو وجدت فيها ما يغريها على التحول من مادة جنينية فى نفس الشاعر، إلى صورة شعرية على الورق. يمكننا أن نتلمس ما يبدو تأثيراً للتشكيل على القصيد من حيث البنى والمعنى، بما يتجاوز الموتيفات التى يرصدها الشاعر لدى الرسام. لكننا نسارع فنؤكد مع عدلى رزق الله أنه «ليس من الضروري أن تكون اللوحة مقروءة»^(١٣)، أى أن يكون لها معنى محدد سجين الكلمات. فاللوحة كما يقول التأثيريون، ما هى إلا مجموعة من النقاط الملونة. قد تكتسب هذه النقاط أشكالاً، لكنها لا تكون بالضرورة أشكالاً تطابق واقعاً ما فى العالم. من هنا، نوافق حسن سليمان فى نقده لارتباط فهم الصورة بالمدلول الأدبى والفلسفى، ورفضه ضرورة أن تروى الصورة قصة أو أن تقول خيراً^(١٤).

على أن الكثير من لوحات عدلى رزق الله تجذبنا بما يسميه أهل التشكيل فى الغرب «بالأدبية»، بمعنى أن بها مجازاً واضحاً وإسقاطات بينة، وهو ما عنته ماجى عوض الله

للتأويل النقدى المطروح فى الدراستين. بل التأويل الأول «بوارق الغضب» يكاد يتتبع دراسة إدوار عام ١٩٨٦، فى الموتيفات التى يحتفى بها، فى المعجم والجمل، بل فى تتابع الأفكار. ونلاحظ كذلك أن كلا من القصيدة والدراسة مؤرخ بنوفمبر ١٩٨٦.

فى الدراسة، يلحظ إدوار فى المرحلة الأولى من أعمال عدلى أنه: «لا تخطئ العين قيمة صرحية وإحياء صخرياً ما فى مرحلة جديدة ومتنامية من مراحل عمل هذا الفنان» (مائيات ١٩٨٦، ص ٦). وفى القصيدة يذكر: «أجنحة الطيور الصخرية، و«طيات الجسد الصخرى» (٧ تأويلات، ص ٧ - ٨). فى الدراسة، يبرز «الشرائع اللونية المتجاورة» (مائيات ١٩٨٦، ص ٧). وفى القصيدة، يتساءل عن «شرائع من رؤيا المعمداني» (٧ تأويلات، ص ٧). فى الدراسة، يلحظ البؤرة الرحمية القرية من مجازى البللورة المتوهجة والوردة الملتفة حول كأسها (مائيات ١٩٨٦، ص ١٠). وفى القصيدة، يقول: «أحدت بى العيون الرحمية» وأما ورق الأرحام المتأججة بوهج مشقوق فهو ارتعاشات وردة ندية مبلولة بمنى فجرها» (٧ تأويلات، ص ٧). ثم يتساءل: «وكيف يمكن أن يصبح بللور الشفتين نارا لا انطفاء لها ولا تختمل وقدهتها» (٧ تأويلات، ص ٨). ويستمر الحال على هذا المنوال.

يسمى إدوار المرحلة الثانية من أعمال عدلى، مرحلة النخلة (مائيات ١٩٨٦، ص ١٢) بينما يشير للوجه الأنثوى - النخلة وللمرأة - النخلة فى شعره (٧ تأويلات، ص ٨ - ٩). وحين يتعرض إدوار للمرحلة الثالثة من أعمال عدلى، ينوه عن «القرد الإله القديم» فى «شهادات الغضب» (مائيات ١٩٨٦، ص ٢٧) بينما فى القصيدة يقول: «القرد الإلهى القديم تعويذة فيروزية عاقلة فى قلب الجموح» (٧ تأويلات، ص ٨).

إذن، ربما كانت قصائد إدوار - أو بعضها - تأويلات شعرية تالية لتأويلات نقدية. يركز النقد على الكشف والإفصاح العتلانى، بينما يطلق الشعر العنان لتفاعل الوجدان آلياً - كالكتابة السوربالية الآلية - مع اللوحات. قد

حركة. لعل من أوضح الأمثلة على غلبة الجمل الاسمية في «تأويلات» إدوار هو نص «نشوة النشيد الكوني»، حيث لا نجد سوى ٢٥ فعلاً في ٨٦ سطراً، أى فعلاً كل ٣,٥ سطراً. وفي «زهرة الموت القديمة» نجد نسبة قريبة: فعلاً واحداً كل ٣ أسطر (٣٤ فعلاً في ١٠١ سطراً). فى أحسن الأحوال، لا نجد إلا فعلاً واحداً كل سطر ونصف فى «بوارق الغضب» (٢٤ فعلاً فى ٣٧ سطراً طويلاً) (١٦).

اسمع الشاعر يقول فى «نزوة النخلة المستحيلة»:

«ليلاي موسيقية الخطو صغيرة القد مرهفة الخصر
اللون الأصفر الفريد ينساب على الجسد البض
ينوس - هو أيضاً - على سمانتى الساقين
كاملتين فى دقة سحبتهما ودوران خرطتهما
إيقاع اللون القديم يتردد الآن على رصيف شارع فؤاد
ساحة اللون التى ظننتها قاحلة
صحراء الأحلام حاشدة الآن بالمستحيلات» (١٧).

لا نجد فى هذه الفقرة إلا جملاً اسمية. حتى الأفعال لا تكاد تقع إلا فى مواقع الخبر. فلا يقول مثلاً: «ينساب اللون الأصفر على الجسد البض». بل يبدأ الجملة بالاسم: «اللون الأصفر الفريد ينساب على الجسد البض». فإذا تأملت الأفعال فى هذه الفقرة، وجدتها أربعة. آخرها لا يعبر عن حركة، بل عن فكر: «ظننتها». كما يوجد هنا ما يشبه الحركة، وهو الإشارة لفعل المشاهدة والتأويل الذى يقوم به الشاعر، وبالتحديد: التراوح بين اللوحة ومشاهدها. وأول أفعال الفقرة: «ينساب» هو وصفى بالأساس، يشير إلى حالة لون ما فى اللوحة؛ أى يشير إلى ثابت، حتى وإن حمل معنى الحركة. على أنه لاشك فى أن مجرد تسمية حال اللون يحمل إضافة دلالة لغوية وذهنية للدلالة التى ينتجها اللون وحده، وسوف نعود لهذه النقطة فيما بعد. أما الفعلان الآخران «ينوس» و«يتردد» فيشيران لمساحة تردد - من أحدهما للآخر - ما بين وصف محض وإضافة دلالة تأويلية، وإن ظلا يحملان شحنة سكونية، بسبب وظيفتهما الوصفية.

قد يقول قائل إن الوصف يمكن أن يكون دينامياً بل وسردياً، وهذا حق (١٨). لكن فى حالة «التأويلات» ليس من

بالطابع الشعرى لفن عدلى رزق الله (١٩). وبقيننا أن أحد عوامل جاذبية أعمال عدلى بالنسبة إلى النقاد والشعراء هو حضور المجاز القوى والبسيط فى لوحاته، إما بالتباس الشكل، على نحو ما نجد مثلاً فى لوحات المرأة/ المعبد؛ إذ يحتمل الشكل أن تفسره على أنه امرأة متربعة أو على أنه صرح ذو قباب، أو قد ينشأ المجاز بالتجاور، مثلما فى معرض «صعيدات» (١٩٩١)، حيث تتجاور دوماً النخلة والمرأة، وقد تساويان طولاً، مما يغرى بتفسير اللوحات على أنها تشبه المرأة بالنخلة.

كما أن للبديع حضوراً قوياً عند عدلى، لاسيما الطباق، وكثيراً ما أفاض نقاده، لاسيما إدوار، فى بيان المقابلة بين الدكنة والشفافية، بين النعومة والصخرية... إلخ. أضف إلى هذا أن عدلى يلجأ إلى رموز تشكل نماذج أصيلة فى الوجدان، مثل الورد والمرأة رمزاً لانبعاث الحياة، أو البللورة رمزاً للشفافية والنقاء.

حضور البيان والبديع عند عدلى يولد الطاقة المجازية والانفعالية فى خطاب إدوار، أو يحيى مناطق معينة فى ذهنه ولسانه، مما يضع هذا الخطاب وهذا اللسان فى دائرة الشعر. إلا أن هذا الحضور يغرى عادة بتركيز فهم اللوحة فى مجاز أو أكثر، مما يشتها. ويتبدى لنا شعر إدوار فى أول مستوياته كأنه بسط لهذا المجاز الثابت. فاللافت أن قصائد إدوار تتميز بثبات قوى يوحى بشئ من السكونية. للوهلة الأولى، يشعر المقارئ أن استاتيكية القصائد وليدة ثبات اللوحات فى الفراغ، الذى هو ثبات مبدئى وأصيل، لا ينال منه ما يسميه نقاد الفن بالدرامية، بمعنى التناقض والتصارع بين القوى أو بمعنى الإيحاء بالحركة؛ إذ تظل تلك الدرامية سجيئة اللوحة الثابتة فى الإطار أو على الجدار. لكأن المقارئ يرى أن إدوار يعيد صياغة فضاء ثابت، فينطبع هذا الثبات فى شعره.

تتجلى سكونية شعر إدوار البادية فى «التأويلات»، فى غلبة الجمل الاسمية والوصف، حيث تغيب دينامية الفعل، أو يلحق الفعل بالاسم خبرك لمبتدأ. كما أن كثيراً من الأفعال التى يوردها إدوار إنما يعبر عن الثبات؛ إذ يدور حول معانى الوجود والكيثونة، أو يصف واقعاً ثابتاً لا يعبر عن

بين الفعل والزمن، أى مخففة الحركة التى ينشئ الفعل معناها.

كما أن طغيان الزمن المضارع على الأفعال القليلة فى قصائد إدوار وإن كان يحفظ الحركة، إلا أنه يحصرها فى الحاضر، حاضراً مشاهد اللوحة، مما يعزز فكرة السكونية، بمعنى ثبات عين راصدة أمام اللوحة، وإن كانت للعين حركة. أما ما ترصده هذه العين فهو أشياء، تقرر حضورها وتثبت. وما يعزز هذا الانطباع، أن الصيغة الغالبة فى النصوص هى صيغة التقرير والإخبار (عن أشياء بأسمائها)، فى مقابل قلة الأساليب الإنشائية نوعاً وعدداً، فيما عدا الاستفهام الذى لا تخلو قصيدة منه، لارتباطه بطبيعة النصوص الخاصة، على نحو ما سيأتى ذكره فيما بعد.

ولأن الشاعر يتوسل بمعجم تشكيلى محترف، فهو يضاعف من قوة خلقه موقف المتكلم، راصد اللوحة وواصفها، مما يزيد من الإحساس بالثبات. تجده يتحدث فى الفقرة التى أوردناها من «نزوة النحلة المستحيلة» عن اللون (الأصفر) وإيقاعه، وعن الأشكال (دوران خرطتهم).

وبصفة عامة، يحفل كتاب (٧ تأويلات و٧ مائيات) بما يعيد إنتاج الصورة بوصفها لوحة تشكيلى، مما يثبت النص/ الصورة/ المعنى. فنجد إدوار يورد الألفاظ التى تعبر عن الألوان، وأحياناً يستخدم لفظ «اللون» نفسه. فى جملة واحدة، يجمع أربعة ألوان: «وحمرة الأحشاء الحميمة، محتقنة أو وردية، تجاور خضرة الطحالب القاتمة أو دمنة الحماة العشبية» (٧ تأويلات، ص ١٥). بل إنه يشير هنا للأشياء بلونها لا إلى ألوان من حيث هى صفة للأشياء، فيقول «خضرة الطحالب» ولا يقول «الطحالب الخضراء». كذلك يشير الشاعر إلى تجليات الخطوط بتسميات المحترفين؛ فيقول «الأوتار» و«القوس»، ويشير للأشكال فى هندستها: «الدوائر» و«المثلثات»، ويشير للملمس: «الملاسة» و«طحلية الملمس»، ويشير إلى «السطوح» و«التكوين» و«البؤرة» ومركز اللوحة وأطرافها، وهو يستخدم لفظ التشكيل صراحة «رياح التشكيل»، ما لا يقل عن أربع مرات، وغير ذلك مما يحفل به الكتاب.

تطور لحدث متصل أو لاسترسال فى وصف عناصر معينة، بل هناك انتقال من موتيفة إلى أخرى ومن تفصيلية إلى أخرى. يخلق هذا الانتقال تنامياً مدهوماً بحماسة عاطفة عامة، تدل عليها شحنات الألفاظ الدلالية. إلا أن تشظى موضوع الوصف أو الانفصال بين الجمل التى تصف موتيفات متفرقة فى اللوحة، أى تشظى الوسائل والمناظر التى يوصف بها موضوع واحد، كما فى المثال السابق، يعطى انطباعاً طاعياً بأن القصيدة ليست ذات دينامية مستقلة متطورة، وإنما هى دينمة للوحة ثابتة، مما يرد حركتها إلى أصل ثابت تتولى وصفه أو تتخذه منطلقاً. ليس ثمة ارتباط بين التشظى والسكونية. لكن فى حالتنا هذه هناك تنام وأطراد عاطفيين فى التنقل من شظية إلى أخرى، دون أن تكون هناك دينامية تحرك موضوع اللوحة الموصوفة، بل هناك رصد متناثر للوحة ثابتة، يدل على انتقال البصر من نقطة إلى أخرى على المساحة التشكيلى. فالدينامية فى نص إدوار وليدة حركة راصد اللوحة ووعى الشاعر المتلقى، لا نتيجة عمل عناصر اللوحة.

ما يزيد من سكونية قصائد إدوار، التى تشبه سكونية اللوحة، ذلك الحضور الطاعى للأسماء بصفة عامة، حتى إن الشاعر قد يسمي الأشياء ويذكرها، دون أن يكون لها خبر، مما يزيد من انطباع التشظى ومن حضور الأشياء عبر الأسماء، لذاتها، دون أن تكون الضرورة موظفة حاملاً لمحمول خبرى. يقول مثلاً:

«أشلاء الحجر المسكوبة فى فيض حنين قديم،
بل عريق». (٧ تأويلات، ص ١٥).

كذلك، يزداد طغيان الأسماء والجمل الاسمية عند إدوار بسبب عدد كبير من المصادر؛ أى من الأفعال فى صيغتها الاسمية المصدرية. وبالمثل، يعزز هذا الانطباع عدد كبير من أسماء الفاعل والمفعول فى النصوص، أى أن الفعل عند إدوار يتوسل كثيراً بصيغ اسمية، وإن كان لاسم الفاعل طبعاً حضور دينامى أكبر مما يحمل الاسم العادى. لكن، بصفة عامة، تثبت أسماء الفاعل والمفعول عملية الفعل فى علاقته بصاحب الفعل أو بموضوعه، خافتة صوت العلاقة

حركة الصور المرجعية العنيفة المشحونة بالمعاطفة، التي هي تراكم بالألغاز لصور لوحات تشكيلية ثابتة، تبرز الحركة التي مصدرها مشاهد اللوحات ومؤولها.

يتضح معلم أساسي من أسرار تسمية نصوص إدار «التأويلات»، يتمثل في حضور المتكلم مؤول لوحات عدلى، وفي إشاراته المستمرة، الصريحة والمضمرة، لعملية التأويل هذه. من أهم ما يحرك سكونية نص إدار ذى الطابع التشكيلي دور المؤول الذى يتراوح عمله بين إيراد أفعال تفضى طابع الديمومة على الصور التشكيلية المعبر عنها بالكلمات، ووصف الصور بإضافة دلالات إلى أشكالها وألوانها وخطوطها، وبين تفسيرها بما يعدها عن أصلها التشكيلي، ليدخل بها منطقة الإبداع الخاصة بإدار وحده. وفي جميع الأحوال، تتراوح الحركة بين إعادة إنتاج موقف النظر إلى اللوحة وإسقاط فهم المشاهد عليها من ناحية، وإعادة إنتاج دلالات شعرية لغوية انطلاقاً من الأشكال والألوان، من ناحية أخرى.

بصورة تخطيطية، يمكن تمييز ثلاثة أنماط لعمل المؤول فى النص: الوصف الحرفى للوحة عدلى، وتأويل اللوحة بما لا تعنيه مقوماتها التشكيلية بالضرورة. وبين الحالين، حال متوسطة يمكن تسميتها بالوصف التأويلي، أى شفع الوصف الحرفى بشئ من التأويل، ينطلق من عناصر حاضرة باللوحة.

منذ السطر الأول فى الكتاب، يعرب المؤول عن نفسه وعن دوره: «فى النقطة الحرجة التى تفتق فيها الغسق عن الغسق، انطلقت أنقب عن بوارقك»^(٢٠). فعمله التنقيب عن معنى ما، هو الغضب هنا، «بوارقك» هى «بوارق الغضب»، كما يشير عنوان القصيدة. وهى البوارق التى سماها عدلى نفسه باسم معرضه المعنى: «شهادات الغضب». والمؤول لا يكتفى بالمشاهدة من خارج اللوحة، بل يدخل إليها وينطلق فى بحثه - تنقيبه عن المعنى من نقطة فى اللوحة، حيث يتمايز لوان أو كتلتان تمثلان تجليين للغسق، كأن المؤول صار جزءاً من اللوحة.

تدعونا كل هذه العوامل للنظر إلى «تأويلات» إدار باعتبارها تحمل أثر اللوحات التشكيلية التى حركتها، من حيث إن اللوحات ثابتة فى الفراغ. لكن كل هذا البناء ينهار عندما نقرأ الديوان الثانى لإدار الخراط (طفيان سطوة الطوايا)، إذ نجد فى كثير من قصائده الخصائص نفسها التى أوضحناها آنفاً، من غلبة الأسماء والمصادر والجمل الاسمية والوصف مع الاحتفاء بتكوين صور - لوحات بالكلمات وإعادة إنتاج موقف المشاهد لزاء اللوحة. اسمع الرواى الشاعر يفتح ديوانه بهذه الأسطر:

«بيداء معشوشبة يبابها باهر أبيض أصهب
إطباق متراكب
ابتسام مبتئس
بهرج شاحب
ابتلاء بالمباهج
بركان بارد
التباس القلب بغياهب بدرية»^(٢١).

لكأن هذا الثبات الظاهرى الذى تحكمه دينامية تنامي العواطف والصور، لا دينامية الحدث والزمن، هو معلم أساسي فى شعرية الخراط. وكأن الحس التشكيلي - بمعنى محاولة تثبيت صورة قلبية بالكلمات - هو الذى يحكم شعر إدار حتى فى «التأويلات»، وليست اللوحات التشكيلية الثابتة هى التى أضفت طابعاً تشكلياً مميزاً على كتابة إدار الشعرية فى الكتاب - الديوان. أى كأن «تأويلات» إدار - كبقاى شعره - تصدر عن قريحة تشكيلية، أبرز وجودها اقترانها بمائيات عدلى، لا لأن «التأويلات» تحمل أثر عمل تشكيلي مثير للشعر. الواقع أن كثيراً من الموتيقات المشتركة بين تأويلات إدار ولوحات عدلى موجودة فى الديوان الثانى، المكتوب قبل «التأويلات»، مما يؤكد أن إدار ليس محض مشاهد مؤول لعدلى، بل هو أيضاً محتف بفنان يشاركه همومه البصرية، وهو فرض تدعمه شهادة عدلى بأن إدار قال له: «أنت ترسم اللوحات التى كنت أتمنى أن أصنعها»، وهى الشهادة المنشورة بالملف نفسه.

فى رحم الثبات الذى شيدنا صورته عند إدار شاعراً، نكتشف حركة تدخل فى جدل مع السكونية. إلى جانب

فى «بللوريات الشهوة» نجد تتابعاً متنوعاً لحالات خطاب الذات التى نرصدها (٢٤) :

نجد التقرير الوصفى أولاً: «مادة الأنثوية الملتبسة صخر رمادى وأرجوانى ونشوة محتقنة». يكمن الوصف فى الألوان وفى تسمية كتل ما بالصخر. لكن تعبير «مادة الأنثوية» يحمل معنى الوصف التأويلى: فالمادة وصف، إذ نفهم أن الشاعر بإزاء كتلة يسميها «مادة»، أما إضافتها للأنثوية فتمم إما عن تأويل لما يراه أو تفسير لرموز أنثوية باللوحه، وأما الإخبار عن هذه المادة بأنها «نشوة» فتفسير لمعنى الكتلة وإضافة دلالة تأويلية لشكلها.

(ب) الوصف التأويلى:

فى القصيدة نفسها، بعد سطر، نجد مثلاً يتضح فيه الوصف التأويلى المجاور للوصف المحض: «بللورية الأشواق إيقاع الكريستال احتدام الشهوة». ذكر البللورية والكريستال هى العناصر الوحيدة التى تحمل فى الجملة معنى وصفيًا بالأساس، لأن العنصر الحاكم للمعرض المعنى هو الكريستال أو البللور. لكن الإشارة للإيقاع تحمل ضمناً معنى الذات الراصدة، التى تنظم فهمها لتكرار ما للكتل البللور. وأما إضافة الأشواق للبللورية واستخلاص الشهوة منها، فهو يخرج بالوصف إلى التأويل، لأنه يضيف معانى للكتل الكريستالية باللوحات. وتنطلق هذه المعانى مع ذلك من اللوحه: مثلاً تفسير الألوان، لاسيما الحمراء لارتباطها بالشهوة فى الخيلة الجمعية، أو تفسير الكتل، وحدتها، واقتربها من رموز أنثوية وذكرية متجاوزة.

يتجلى ما نسميه بالوصف التأويلى فى دور الأفعال الملتبس، فى القصيدة نفسها: «أوراق مخضرة ملتفة تحمى قلب التقديس الحريرى». فالجملة تصف أوراقاً تلتف حول شكل يشبه القلب على نحو ما، أو تحيط به. لكن الفعل «تحمى» يضيف للإحاطة معنى الحفظ والحماية، وهو معنى تأويلى لأن العلاقة المكانية بين الأوراق والقلب فى اللوحه ليست بالضرورة دلالية فى حد ذاتها، أو يمكن تأويلها على نحو مغاير: الخطر المهدق مثلاً.

أما إبداع المؤول بحيث ينتج الشعر والمعنى بما لا يفيد من اللوحه إلا بوصفها مؤثراً، فقد عبرت عنه الحال التى حذفها إدوار عندما نشر التأويل فى كتاب؛ إذ كان المتكلم ينطلق فى تنقيبه مطوقاً بمدبته المشوقة: «الإسكندرية فى عنق» (٢١)؛ كأن المتكلم يفصح عن كونه إدوار نفسه، يبحث عن مطلق ما، مقيداً بحب مدبته المثال الأعلى، محبوبته الإسكندرية، ملهته، ربة شعره التى لا تنقيد بلوحه أو بلون.

فى «تأويلات» إدوار، تعبر الذات الشاعرة المؤولة عن نفسها بضمير المتكلم وما يشبهه. وهى تشتبك مع اللوحه بحيث تصير جزءاً منها، أو تخرج بعض عناصر اللوحه من إطارها لتدخل فى علاقة مع المؤول: «حدثت إلى وأحدثت لى العيون الرحيمية» (٢٢). ومجرد ظهور ذات المتكلم عبر ضميره يث حركة فى الثبات الوصفى للأسماء التى نخبرنا عن اللوحات؛ إذ إن الذات تتفاعل مع عناصر اللوحه، كما يتضح من المثال السابق، فتخرجها عن ثباتها لتدخلها إلى الواقع. وهذه حركة وهمية تأويلية بحة، لأن العيون لا يمكن أن تخرج من اللوحه لتحيط بمشاهدها.

(أ) الوصف الحرفى:

أحياناً تقوم الذات الشاعرة المتكلمة بوصف اللوحات وصفاً حرفياً، مثلاً فى قولها:

«نوازن غير محسوب بين إكليل الزهرة وجسمها الملى».

«انمناج لوني - على الأرضية - قاتم أو فاتح على السواء بلا جسم».

بقعة مستعرضة - أو طويلة - متطابقة فى القاع» (٢٣).

تكاد هذه الأسطر أن تكون وصفاً تقريرياً للزهور التى قدمها عدلى رزق الله فى مجموعات «زهور المحايمة»، لا يخرج عن كونه نوعاً من محاولة استرجاع بعض ملامح اللوحه بالكلمات. وفى مثل هذه المواضع، تكاد الذات المتكلمة تختفى تماماً ولا يدل عليها إلا وجود الكلام فقط، على نحو ما نرى فى المثال؛ إذ تكون وظيفتها راصدة بالأساس لكن فى أغلب الأحوال، تعبر الذات عن وجودها باستخدام أفعال تصف الأشكال وتؤولها معاً.

به عدلى رزق الله؛ إذ يوضح أن الشكل الذى نراه يمكن تفسيره على أنه مخالف أو أوراق ورد أو كلاهما. وبعد سطرين، يورد خبراً تقريرياً آخر مفاده أن الوجه الأنثوى هو أيضاً نخلة بنفسجية. وينطبق توصيفنا على هذا التقرير كذلك. ومع أن إدوار يزيد تشبيهاً: «نخلة بنفسجية كعباد الشمس»، فإن التشبيه يطرح هنا تفسيراً موازياً للنخلة؛ إذ يمكن إدراكها كذلك على أنها زهرة عباد شمس، أى أن التشبيه يقوم مقام التقرير هنا.

بدلاً من التقرير والتشبيه الشارحين، قد يلجأ إدوار للتقرير بمبتدأ أو خبر، فيخلق تشبيهاً تأويلياً طرفه الأول مبادئ: شكل أو لون فى اللوحة، وطرفه الآخر معنوى، وهو تفسير الطرف المادى كما يطرحه الشاعر. يقول مثلاً: «مدفأة الرحم المكنونة بذخ الداخل البللوى»^(٢٦). فشبه الرحم بالذخ، مؤولاً الأشكال بصورة مركبة؛ إذ أطلق تسمية الرحم على الأشكال شبه الدائرية التى تحتضن بقلبها بعض الموتيفات. ثم شبه هذه الأشكال بالمدفأة. ثم وحد بينه وبين الذخ. يتجلى هنا أحد المعالم الإبداعية لدور الشاعر؛ إذ يتعدى أكثر من مستوى عن الأصل التشكيلى، بادئاً بتأويله ومتبهاً بالانطلاق فى آفاق صورته الشعرية الخاصة، بما يجعل الأصل التشكيلى أحياناً مجرد مشير، لا نصاً تمثالياً يراد ترجمته أو نقله لفظياً.

وقد يضيف إدوار دلالات مصاحبة للفظ المشير للموتيفة التشكيلية المادية؛ إذ يجعل الموتيفة على العكس، خبراً لمبتدأ معنوى كقوله: «والأسى عصفير مقصوصة الجناح»^(٢٧). والتشبيه يعنى فى الواقع تفسيره للعصفير منزوعة الأجنحة بأنها تجسيد للأسى. وقد يجعل الموتيفة التشكيلية مبتدأ مادياً لخبر مادى تأويلى، بمعنى أنه لا يشرح الموتيفة بل يضيف عليها تشبيهاً من عنده، بقربها من مرجعية مغايرة. انظر قوله: «وتقاسيم محبائك (...) فينوس واندالية»^(٢٨). لا توجد فى لوحات عدلى إشارات إلى فينوس واندالية، ذلك التمثال الأفريقى البديع. لكن إدوار يستدعيه ليقارن بين انفجار النسب فى «أمهات» عدلى رزق الله وفى «فينوس واندالية»، لأسىما من حيث تضخم الثدي

والتأويل عند إدوار الخراط قد يكون إضافة دلالة لدلالة الصورة الحرفية. وقد يكون أيضاً خلق علاقات جديدة بين عناصر الصورة، أو خلق أسباب وروابط بينها، مثلما فى حديثه بالقصيدة، عن فلذ الفيروز واللازورد التى تقذف بها عرامة كونية. فلوحات عدلى رزق الله بها شظايا بلون الفيروز واللازورد فعلاً. لكن السطر الشعرى يؤسس ذاتاً هى الطبيعة، ويجعلها الأصل الذى تفجرت عنه هذه الشظايا.

(ج) التأويل الخالص:

أما ما نسميه تأويلاً بئناً خالصاً، فنجد له مثلاً فى الصفحة نفسها من قصيدة «بللوريات الشهوة» ذاتها. يقول إدوار:

«شق الأفخاذ المخروطية فضيحة البراءة الأولى».

بهذه الجملة تواز فى التركيب، كثيراً ما يتكرر فى مواضع التأويل الصرف بالقصائد. فالمبتدأ اسم يقابله خبر مكون من اسم أيضاً، ولكل منهما مضاف إليه معرف بـ «أل» يتبعه نعت، مما يجعل الخبر بمحمولاته معادلاً - تفسيراً للمبتدأ بمحمولاته؛ أى أن «الشق» فى السطر هو علامة تدل على «الفضيحة». ويمكن فهم العلاقة بين الطرفين، إذا ما ملأنا الفراغ: فالشق بين الأفخاذ متاح لمن يفترعه، مما يعنى الفضيحة بالنسبة إلى الأنثى. لكن الرحلة من الشق إلى الفضيحة تبدو لنا تأويلاً يضيف معنى - لا تستدعيه ضرورة ما سوى عند الشاعر المؤول - على أشكال مخروطية بينها فراغ بسيط. بل إن تسمية المخروطات بالأفخاذ لتأويل أولى لأشكال بعينها فى اللوحة.

بالإضافة إلى التأويل بالتقرير، بصيغة «كذا هو كذا» أو «يعنى كذا»، يشكل التشبيه الناقص والاستعارة (التصريحية والمكنية) أدوات تأويلية أساسية فى إنتاج المعنى وفى إضفاء الديمومة عليه عند إدوار. فهو كثيراً ما يعتمد البنية التالية فى قصائده: الشكل أو اللون المعين = التفسير المعين.

فى القصيدة الأولى بالكتاب يقول: «مخالب مشرعة هى نفسها أوراق الورد المخملية»^(٢٩). وهو فى هذا التشبيه، إنما يشرح اللوحة على مذهبه، ويفصل الالتباس الذى يولع

الواقع أن إدوار لا يكتفى بإيراد تفسيرات ميشولوجية خاصة برؤيته، بل قد يضيف أساطيره الخاصة على لوحات عدلى، ليتحول التأويل إلى إبداع الخطاب يدور به الشاعر حول ذاته وحول موتيفاته الأثيرية. هكذا تتحول امرأة عدلى الصرحية إلى رامة معشوقة إدوار، (رامة والتنين) (ص ١٧) التى هى مثل ليلى قيس وشيئة جميل، ويتحول حضور اللوحات الملوى إلى «أنشودة للكشافة»، عنوان أحد كتب إدوار النقدية (ص ٣١).

كذلك نكتشف أن المعنى فى الشعر يحرك سكونية الصورة التشكيلية من خلال ربط المجاز بالفعل. حيناً يتجلى المجاز فى شكل ثابت: كذا هو كذا. لكن أحياناً، أخرى يحرك الشاعر اللوحة بالمجاز. يتضح هذا الاستخدام فى الاستعارة المكنية بالذات. يقول إدوار عن شفتين مفتوحتين:

«لونهما الرمادى - الطباشيرى

نزفت عنه كل الدماء القانية

هاربة إلى أغوار روح مقتزية تحت الركام،» (٢٩).

كأن اللون إنسان ينزف، بينما يتتبع الشاعر حركة الدم فى نزيفه وتسربه. أما فى الأصل التشكيلى المثير، فالصورة لشفتين بلون رمادى فاتح، وربما ارتبط بأسفلهما لون أحمر قان. ثم يأتى الشاعر المؤول لينفخ من روحه فى اللوحة فيحرك فيها الدم. ويتحقق بذلك ما يقوله إدوار عن زمنية أعمال عدلى، بمعنى أنها تتحرك ولا تثبت فى الفضاء. فى الواقع إنها قد توحى بهذه الحركة، ولكنها لا تتحرك فعلاً إلا فى ذهن المتفرج أو فى تأويلات إدوار الشعرية، لأن طبيعة الوسيط اللغوى ولادة الشاعر تسمحان بذلك (٣٠).

أوضح مثال لتدخل المجاز المؤول فى دلالة اللوحة، محرراً إياها، يتمثل فى موضوع «التحول». أشارت ماجى عوض الله إلى أن تيمة التحول عند عدلى رزق الله هى أهم ما لحظه الشعراء الذين استلهموا لوحاته (٣١). والتحول، من حيث هو عملية، لا يمكن رصد حركته، فى عمل تشكيلى، إلا بتثبيت مراحل مختلفة لتشكلات الموضوع المتحول. عند عدلى، نلمس تجليات متعددة لهذا التعبير عن

الأمومى والأرداف الأنثوية المتسيدة. بهذه الإشارة، يفتح إدوار آفاقاً جديدة لدلالة الشكل عند عدلى؛ إذ يجعل مجال مرجعيته أكثر رحابة، ليشمل أفريقيا والفن البدائي عمومًا. وبكلمتين فقط، يستدعى معانى عديدة ويركز عليها، تدور حول تضخم بعض الأعضاء ودلالة هذا التضخم (الأمومة/ الأنوثة/ الخصب/ التسيد) وارتباطه بالتجديد عند الفنانين الذين عادوا إلى تلك القيمة الفنية فى القرن العشرين، مثل بيكاسو.

هكذا يتبدى التشبيه والاستعارة من ناحية، والإشارات الأسطورية من ناحية أخرى، مواطن أساسية، ليس فقط للجماليات الشعرية، بل للتأويل أيضاً. كل هذه الوسائل تضيف دلالات من إبداع الشاعر إلى الأصل التشكيلى، وتفتح آفاقاً مرجعية لا تتضمنها اللوحات، بل تشكل جزءاً من عالم إدوار الشعرى نفسه ومن ثقافته المتنوعة.

هكذا نجد يشير للميشولوجيا الإغريقية، إلى بطن بيرسيفون (ص ١٥) وإلى وحش السيكلوب (ص ٣٤) مثلاً. وقد يشير إلى مشاهد من الكتاب المقدس، مثل سلم يعقوب (ص ٢٥) والصليب والمصلوب، يسوع (ص ٣٤)، ٥٩، وإن كان لهاتين الإشارتين أصل غير صريح فى اللوحات. لكن مشاهد مقدسة أخرى لم تثبت إلا على لسان إدوار، كالإشارات إلى المعمدان (ص ٧، ٤٢) وإلى صور يوم القيامة فى سفر يوحنا: نفير الملائكة والمركة ضد التنين (ص ٤٣). لهذه الإشارات الأسطورية والدينية ما يكسب أعمال عدلى بعداً قدسياً دينياً، أو هالة عظمة وخيال بفضل تأويلها الشعرى على لسان إدوار، مما يزيد من الإحساس برصانتها ويتقابل فى جدل طريف مع الجسدانية والمادية الواضحة فيها، أو مع كونها لوحات كونية بدئية لا ترتبط بتاريخ محدد قدر ارتباطها بتاريخ الكون والوجود: انفجار الميلاد الكونى والإنسانى، ظهور الحياة مع الزهرة والنخلة... إلخ. مثل هذه الانطباعات يثرها ويمقدّها ويحورها تفسيرات إدوار الخاصة، مثل إشاراته الفرعونية إلى حتحور وأيس (ص ٤٣) والقرد الحكيم تحوت (ص ٨)، مع أن هذه العناصر ليست بهذا البوضوح والتحديد فى لوحات

الدرة... منادية للمتسمرد أو على الأقل للسؤال» (ص ٤١). حين تنادى اللوحة الشاعر وتثير فيه الأسئلة، يبدأ التأويل - التنقيب بتعبير إدوار. هنا يشرع في محاولة فك شفرة الأشكال الشرية بالمعاني التي تطرح نفسها عليه كرسائل: «حجر التوحش الطلحي يحمل رسائل غير متاحة» (ص ٢٤)، ثم قد ينطلق محلّقاً في ملكوته الشعري الخالص، بأجنحة من اللوحات. أو تثير الرسائل أسئلة في نفس الشاعر: «صروح الأوثان الخام تبتهل إلى الإنسانى البحت في دخيلتنا» (ص ١٦). هنا يتضح وعي الشاعر بأن تأويله عملية ذاتية داخلية كذاتية إبداعه النصي. لكن يتضح أيضاً أن هذا الوعي مرتبط بممارسة التأويل نفسه؛ إذ يقيم علاقة بين الكتل التي يشاهدها فيسميها صروح أوثان، ويقبّل علاقتها بالإنسان فيجعلها هي التي تبتهل للبشر، وهو ما لا تنطق به اللوحة، بل قرينة الشاعر.

ثمة وجه آخر لتجلى الذات المؤولة أثناء عملها: بالمخاطبة. فالخطاب الموجه إلى مخاطب يعنى بالضرورة أن ذاتاً أطلقتته، حتى لو لم نجد ضمائر تشير إليها: «موجك الرقراق قد تجمد في حنايا» (ص ١٥). هنا تبرز عناصر اللوحة بالشاعر، كما أن الشاعر قد يولج نفسه في اللوحة، على ما أوضحنا فيما سبق. فإن كانت المخاطبة المطلقة تخرج من اللوحة لتتغلغل في الشاعر، دون أن يخاطبها: «وجهها يملأ جسدي» (ص ١٥)، فهو يخاطبها أحياناً أخرى بما يعبر عن اجتماعهما في فضاء ما - مجرد وجود الحوار أو المخاطبة، وبما يشير للذات وعملها التأويلي. اسمع الشاعر يخاطب معشوقته المثل الملموس، التي يسميها «كاملة الأنونة» (ص ١٧)، فيقول لها: «غداً ترك الدائرية محبة عذبة جافية» (ص ١٥)، فيما هي بين الغدائر والحب، مفسراً إياها تفسيراً رمزياً خاصاً، ثم يجمع بين نقيضين في وصف هذا الحب الكامل؛ كمال اجتماع الضدين: العذوبة والجفاء.

كذلك تلتقي المخاطبة بموضوعة السؤال؛ إذ كثيراً ما يلقي الشاعر أسئلة يخاطب بها نفسه أو اللوحات أو ذاتاً عليها ولا تكاد تخلو قصيدة من أسئلة، قد تنتظر إجابات، لكنها في العادة تمارس التأويل. اسمعه يتساءل: «هل وحشة الأشلاء

التحول: مثلاً زهوره النابتة في الصخر، كأن الصخر استحال زهراً، أو حين يرسم عدلى شكلاً ملتبساً يوحي بأنه امرأة ومعبد معاً، كأن المرأة استحالت معبداً، أو العكس، أو حين يرسم في لوحة «الأم» امرأة برأس نخلة، كأن المرأة استحالت نخلة.

عند إدوار، تعتمد آليات التحول، لكنها دائماً تتوصل بالجاز، لمنطق علاقات ما بين الموتيفات التشكيلية، خالقة خيطاً متحركاً بينها، بحيث تصير حالة ما فيها تجلياً جديراً لحالة سابقة، مع تجاوزهما في اللوحة. للتعبير عن التحول، قد يستخدم إدوار التقرير بأفعال التحول:

«كيف يمكن أن تتحول فلذ الأجساد إلى شرائح من رؤيا المعدادني؟» (ص ٧).
«الأشباح التي تحولت نوراً» (ص ٩).
«الجسد الانثوي قد شفى حتى استحال إلي ضوء وسماه» (ص ١٦).

وقد يعبر عن التحول بالبدل، مثل: «الزهرة الرحم الجوهرة عزف على وتر قديم» (ص ٣٣). كأن الزهرة تحولت لرحم ولجوهرة ول موسيقى. كما قد يتولد التحول عن تطور شبه سردي في القصيدة، حين تنتبع موتيفة ما عبر النص، لنكتشف أنها تكتسب تجليات مختلفة، مثل العين/ الدرة/ الحلمة، التي تتواتر طوال «نشوة النشيد الكوني» (ص ٤١ - ٤٥)، لاسيما في الصفحتين الأوليين.

فيما سبق، شرحنا أحوالاً تأويلية لا تكاد تظهر فيها الذات إلا من خلال عملها. لكن الذات الشاعرة المؤولة عند إدوار تحمل كذلك على إظهار نفسها وعلى الإشارة إلى عملية التلقى والتأويل ذاتها، بمختلف مراحلها، بل إلى عمليتي إبداع الفنان والشاعر، مما يؤكد - بحسم - مصداق تسمية القصائد بالتأويلات.

لقد أوضحنا كيف تعبر الذات عن نفسها بضمائرها المتكلم وبالأفعال التي تطلقها ذات محرّكة وبالجاز. لكن الذات المؤولة كثيراً ما تظهر في منطقة السؤال. أورد الشاعر لفظ السؤال غير مرة: «يراكين سؤالي» (ص ١٦) أو «ترقد

لكن لأن إمكانات الكلمة الدلالية مغايرة لبنية توليد الدلالة في الصورة، وفي العلامات التمثالية بعامه. لذلك، نزع عن محض الكتابة عن الصورة يدخل الخطاب في بند التأويل، حتى لو كان اللفظ وصفاً بحثاً مباشرًا للصورة.

إن اختلاف الوسيط، من الصورة للكلمة، يبدل معنى الأولى حين تتناوله الثانية؛ لأن الصورة موجودة في المكان، يمكن للمشاهد أن يكون انطباعاً عن معناها بنظرة محيطية واحدة، بينما في الشعر لا يكتمل المعنى إلا بتكون الجملة عبر زمن ما. على أن أهم اختلاف هو أن الدال في الصورة يحدد نسبياً مرجعه في العالم؛ فالزهرة زهرة. أما تأويل مدلوله فيخضع لاعتبارات عديدة في زهرة القارئ المشاهد، لاسيما إذا كان الدال ملتبساً أو تجردياً كما هو الحال كثيراً عند عدلي. في المقابل، دال الكلمة يشير إلى مدلول ذهني محدد، بينما المرجع هو الذي لا يحده إلا خيال القارئ فكلمة «زهرة» لا تجعل القارئ يتخيل زهرة ذات أوصاف محددة وثابتة، بل يتغير شكل هذه الزهرة بتغير القارئ وخبراته، بل باختلاف لحظات التخيل التي يمارسها القارئ نفسه.

بهذا المنظور، تكون دلالة صور إدوار الذهنية أكثر دقة وضيقاً من صور عدلي. فإن أشار إدوار إلى الجسدانية نفهمه، بينما صورة عدلي قد توحى بالجسد أو اللحم أو الفريزة أو المادة، في ذهن المشاهد. وفي المقابل، تكون الصورة المرجعية التي تخلقها كلمات إدوار أكثر رحابة من صور عدلي. فعدي يرسم المرأة ونراها كما أبدعها، بينما إذا ذكر إدوار المرأة فهي تكسى لحماً متنوعاً بتنوع القراء وتشلاتهم الذهنية. ليست هذه بالطبع مقارنة تقييمية، بل هي نظرة سريعة لحدود وإمكانات كل من الوسيطين: التشكيل والشعر.

٣ - التأويل والتشويش:

اتخذ إدوار الخراط لوحات عدلي رزق الله ذريعة لبيدع قصائد أصيلة يرود بها خيالاته وهواجسه ويروضها، واتخذها محركاً لقريحته، كما كان قارئاً مؤولاً لها. وقد أفننا في المقارنة بين التأويلات والمائيات، محاولين تتبع علاقات إنتاج المعنى بينها، باعتبار التأويلات نصاً لاحقاً للمائيات، بالنظر إلى التتابع الزمني، لا بمعنى تقييمي. لكن مقاربتنا تعتمد

الداخلية قد صفت؟ (ص ٢٥). إنه يضمن على الأشلاء معنى الوحشة ويجعل لها دخيلة، وهو ما لا تطرحه اللوحة. ثم يشير إلى الرسام من طرف خفي، بصيغة المبني للمجهول. فأغلب الظن أن فاعل «صفت» هو عدلي رزق الله نفسه. ويعزز ذلك أن المبني للمجهول في الكتاب، عادة ما يرد الصورة بالتأويل إلى أصل ما، هو الفنان: «صبار السحاب نزلت عنه أشواكه» (ص ١٦)، فراسم الصبار بلا شك هو عدلي، أما من سمي الكتلة السحابية صباراً ومن افترض أن له أشواكاً نزلت، فهو إدوار.

وكما يكون السؤال تأويلياً، يشير ضمناً لعملية (محاولة) الفهم، والتأويل، فقد يتضمن تأويلاً إذ يكون سؤالاً إنشائياً لا ينتظر إجابة، وقد يشترك في التأويل لأن الإجابة عنه تحمل مضمون التأويل نفسه: «كيف يمكن أن يكون سطوع النور تحتانياً؟» (ص ٤٣). في السؤال تأويل للفضوء بأنه تحتاني لا علوي، لكن الإجابة عنه تستدعي تأويلاً آخر، يجعل المتلقي في حالة بحث عنه مع الشاعر. وهو بحث قد لا ينتهي، وقد ينتهي عندما يدفع إدوار بإجابته، لاسيما حين يبدو التساؤل انطلاقاً من اللوحة إلى بحث الشاعر في عالمه الخاص، عن همومه الحميمة:

«لماذا نخلتي - مثل نخيل عدلي رزق الله - بعيدة؟

عليها شفافية الشعر ووشاية النوستالجيا؟
لأنها استحالة».

أسقط إدوار قيم الشعر والحنين على نخيل عدلي، وبدأ يتأمل في نخلته - راسته، وخلص إلى أنها بعيدة المثال، لتحولها المستمر في تجليات مختلفة، أو لكون وجودها نفسه مستحيل لكمالها وإطلاقه. يخلق إدوار، إذن، في ملكوت «مستحيلاته» الخاصة، بينما نخيل عدلي مائل أمامنا في كثير من مجموعاته.

قد تختلف نخلة إدوار عن نخلة عدلي أو تتفق معها. لكن اختلاف الوسيط، من لفظة إلى تشكيل، يتسبب ولا ريب في تخوير الدلالة التمثالية، فور أن ينتج خطاب لفظي انطلاقاً من الصورة. ليس فقط لأن الشاعر ذات غير الرسام،

على حقبة إنتاج النص في علاقته باللوحات، أى عند إبداعه. أما فى حقبة تلقى النص، يختلف الأمر.

فى كتاب (٧ تأويلات ٧ مائيات) الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة، نجد أن قصائد إدوار منشورة دون نماذج من المائيات التى أوحى بها، مما يقطع الصلة بين التأويلات ومنطلقها التشكيلى، ويشوش على القراءة التى قدمناها. من يقرأ الكتاب لا يفهم بالضرورة العلاقة الحميمة بين القصائد والمائيات، لاسيما فى ظل غياب مقدمة توضيحية، كما يشوش تعبير «التأويلات» على التلقى فهو يستدعى النظر إلى «الأصل» الذى تم تأويله، وهو غائب عن الكتاب.

لكن هذا لا يعنى أن قراءتنا سليمة، فى مقابل أخرى منقوصة، تفتقد حضور العمل التشكيلى. كل ما فى الأمر، أن طبع القصائد دون المائيات المعنية يخلق علاقات جديدة للمعنى؛ بحيث تبدو القصائد عملاً مستقلاً تماماً، وبحيث تبدو المائيات الجديدة المنشورة مع التأويلات نصاً مصاحباً، تولد فى تفاعلها مع قصائد إدوار معنى جديداً. إذا نظرت إلى القصائد على أنها عمل مستقل، تخلصت من الرغبة فى البحث عن أثر التشكيل فى القصيدة، وركزت على القيم الشعرية وخصائص النص، وإن بقيت بعض المناطق مبهمه، مثل الإشارات إلى ملامح تشكيلية محددة عند عدلى.

يقول إدوار فى «نشوة النشيد الكونى»: «كيف تقع بؤرة النظرة فى الجناح لا فى القلب؟» (ص ٤١). يصف الشاعر هنا بؤرة اللوحة عند عدلى وكيف أن مركزها فى الجانب لا فى الوسط، وهو فهم يعزز قراءة دراسات إدوار عن عدلى، حيث يستخدم مجازى القلب والجناح، بدليلين عن تعبيرى الوسط والجانب. لكن إذا كان القارئ يجهل الباعث التشكيلى على إبداع القصيدة، فستغير فهمه للنص أو سيتعرض للتشويش. إما أن ينظر للحديث عن البؤرة على أنه مبهم وغامض أو يعزو النظرة المعنية إلى موتيفة العين الموجودة فى اللوحة الموصوفة: «حلمة العين البللورية عين عضوية» (ص ٤١)، فيقلب المفهوم من الإشارة إلى نظرة المشاهد ليصير إشارة إلى نظرة عين موجودة باللوحة.

بصفة عامة، تعيد المائيات فى الكتاب موقف اللوحة وتأويلها، لأن المائية المرتبطة بالقصيدة تسبقها ولا تليها أو

تتوسطها، كأن القارئ ينظر للوحة، ثم يقرأ قصيدة عنها، أو مرتبطة بها، علماً بأن اللوحات رسمت بعد كتابة القصائد. لكن عدلى اختار لكل قصيدة ما يناسبها، فنجد مثلاً أشكالاً يمكن تأويلها على أنها فخدان يتوسطهما نهدي بألوان شفافة بالبلورية (ص ١١) تسبق قصيدة «بللوريات الشهوة»، فنجد ترأساً بين الفخدين المفتوحتين والشهوة وبين الألوان الشفافة وفكرة البلورية. أما المثل الواضح، فهو مائية تمثل زهرة ذات كأسين (ص ١٩) تسبق قصيدة «زهرة الحياطة».

لأن عدلى رزق الله بتأمل دائماً هواجس بعينها ويغوص فى بحثه الفنى فى موتيفات كثيراً ما تصادفها فى لوحاته، لم يكن هناك انقطاع بين القصائد والمائيات المصاحبة لها فى الكتاب. فلوحات عدلى المنشورة مع التأويلات تحمل الخصائص نفسها التى يشير إليها إدوار أو يتذرع بها فى كتابته. فنجد ألوان الشفافية، ونجد التناقض بين الدكنة والنور، وبين الألوان الصارخة والألوان القاتمة، ونجد التشكيل الذى يعتمد على المثلث: كأنه فخدان منفرجتان أو هرم أو انفجار كونى صخرى، كما نجد فكرة الحياة النابتة من صخرة ما أو من فلق ما، قد تكون أرضاً أو فرجاً، إلى آخر ذلك من التيمات التى تدل عليها عناوين القصائد ويمكن تتبعها بمجرد قراءة سريعة لها. لكن تظل هناك تفاصيل كثيرة فى القصائد لا يمكن أن تحيط بها مائيات سبع، يجمع بينها أصلاً موضوع تحية إدوار الخراط فى عيده السبعينى. كما تظل هناك خطورة إمكان أن يقرأ الملقى قصائد إدوار على ضوء المائيات المنشورة معها وحدها فلا يلتفت مثلاً للجسدانية فى «نشوة النشيد الكونى» لأن المائية المصاحبة لها غارقة فى الضياء والشفافية والبياض.

الجميل فى تجربة تجاور المائيات والتأويلات أن المائيات نفسها فى الكتاب هى ضرب من التأويل لعالم إدوار وشخصه، يقوم به عدلى، دون أن يشير إلى أعمال بعينها، بقدر ما يشير إلى خصال وموتيفات جامعة فى عالمه. تحمل المائيات السبع هرمًا صريحاً إشارة إلى قامة إدوار الفنية والأدبية. ويحمل كثير منها فكرة النبتة المنبثقة عن الصخر أو الأرض: زهرة، زهرة/ شمعدان كزوسها أهلة وصلبان، نبات صبارى، أى الإبداع والإبداع، حتى فى قلب الصخر

وتجاوزات - الإبداع في ثقافتنا، وتمهد الطريق لإنشاء البصر في عالم عربي يحكمه السمع (والطاعة!)، وتؤكد ريادة إدوار في مجال جديد يضاف إلى رصيده في مجالات أخرى، فيها هي قصائده بمصاحبة لوحات أحمد مرسى تصدر بعد أشهر قليلة من ظهور كتابه مع عدلى رزق الله. وها هو يشير النقاش والنشاط الأدبي - معه أو ضده - شاعراً، مثلما فعل روائياً وناقداً.

والصحراء، أى حتى فى قلب الحياة القاحلة بظروفها الاجتماعية والفنية الصعبة. عناق الهلال والصليب نفسه معلّم من معالم روايات إدوار، يتجلى صراحة فى (يقين - العنصر) مثلاً. أما الأفخاذ والأرجام التى تصادفها فى المائيات فتذكرنا بشبقية وجسدانية كتابة إدوار، وهكذا دواليك.

تجربة المائيات المؤولة شعراً واللوحات التى تؤول الأدب عند عدلى وإدوار تفتح المجال لشكل جديد من تجاوزات -

الهوامش :

(١٠) إدوار الخراط وعدلى رزق الله: ٧ تأهيلات و٧ مائيات، سبق ذكره، ص ٤١ - ٤٢.

(١١) انظر: ملزمة لوحات عدلى رزق الله بمجلة ألف، عدد ١١، ص ١٨١.

(١٢) إدوار الخراط: مائيات ١٩٨٦، سبق ذكره، ص ٦.

(١٣) نفسه، ص ١٠.

(١٤) حسن سليمان: سيكولوجية الخطوط، دار الكاتب العربى، المكتبة الثقافية ١٧٥، مايو ١٩٦٧، القاهرة، ص ٧.

(١٥) ماجى عوض الله، ص ١٥٦. ونحن نقترّب فى ملاحظتنا من تعليق

إدوار على لوحات عدلى فى مائيات ١٩٨٦، ص ١٠.

(١٦) انظر: القصائد فى: ٧ تأهيلات و٧ مائيات، سبق ذكره.

(١٧) نفسه، ص ٥١.

(١٨) انظر مثلاً: Raymonde Debray Genette La pierre de scriptive. Seuil. Paris. 1988.

(١٩) إدوار الخراط: طغيان سطوة الضوئيات، سبق ذكره، ص ٩.

(٢٠) ٧ تأهيلات و٧ مائيات، سبق ذكره، ص ٧.

(٢١) إدوار الخراط، «تأويل أول إلى عدلى رزق الله»، مجلة ألف، العدد ١١، ص ٥٧ - ٥٩.

(٢٢) ٧ تأهيلات و٧ مائيات، سبق ذكره، ص ٧.

(٢٣) نفسه، ص ٣١.

(٢٤) انظر أمثلتنا التالية فى: نفسه، ص ١٥.

(٢٥) نفسه، ص ٨.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) نفسه.

(٢٨) نفسه، ص ١٥.

(٢٩) نفسه، ص ٥٩.

(٣٠) انظر: إدوار الخراط: مائيات ١٩٨٦، سبق ذكره.

(٣١) ماجى عوض الله، سبق ذكره، ص ١٦٤ - ١٦٥.

(١) إدوار الخراط وعدلى رزق الله: ٧ تأهيلات و٧ مائيات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مارس ١٩٩٦.

(٢) بحكم احتكاكه بالثقافين محرفى الكلمة من كتاب شعراء، يمثل عدلى رزق الله حالة خاصة بين الفنانين؛ إذ كتب عنه العديد من الشعراء نقداً وشعراً. لكن اللافت فى علاقته بإدوار الخراط هو غزارة ما كتب الأديب الكبير نقداً وشعراً واستمراره على مدار عشر سنوات، من ١٩٨٥ إلى ١٩٩٥.

(٣) انظر مثلاً: Dominique Combe Les genres littéraires Hachette. Paris. 1998. p. 14-16.

(٤) نفسه. كذلك انظر رسالة جوزين جودت عثمان وكتابها عن شعرية سنحور، إذ تعتمد تعريفاً للشعر: الصورة والإيقاع والانفعال، وهى نظرة تنطبق بشدة على عالم إدوار الشعرى.

(٥) إدوار الخراط طغيان سطوة الضوئيات. أصوات أدبية ١٥١. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. مارس ١٩٩٦.

(٦) تذهب ماجى عوض الله المذهب نفسه فى تناولها قصيدة لوليد منير عن لوحة لعدلى رزق الله. انظر

Maggie Awadalla: "Painter in Poetry/ Poet in Painting Alif. no 11. AUC. Cairo. 1991. p.162.

(٧) لتحديد توازيع اللوحات، اعتمدنا البيانات الموجودة على الكروت التى يطبع عليها عدلى رزق الله نسخاً من أعماله. كما اعتمدنا على ملزمة لوحات عدلى بالعدد ١١ من مجلة ألف، ١٩٩١. وعلى كتب: مائيات ١٩٨٦ ومائيات صغيرة ١٩٨٩ لإدوار الخراط، والوصول إلى البنية لعدلى رزق الله. مجمع الفنون، وعلى مفكرة المجلس القومى للطفولة والأمومة ١٩٩١ بريشة عدلى رزق الله.

(٨) إدوار الخراط: مائيات ١٩٨٦، عدلى رزق الله. القاهرة ١٩٨٦. ص ١٢.

(٩) ماجى عوض الله، سبق ذكره، ص ١٥٤ - ١٧٣. تعتمد ماجى فى دراستها على رصد موتيفات محورية مشتركة بين النصوص واللوحات التى تتناولها، مثل الورد، القوقع، إلخ.

الأنثى...الإسكندرية...المأوراء

سحر الموجى*

تشغل حيزاً كبيراً، ولكنها ليست مغناطيس الرحلة أو القلب الذى يجذب الشاعر نحوه، بل هى أداة أو وسيلة للوصول إلى ما وراء الاتحاد بها. هى عنصر ثرى لأنها فى «لماذا؟» جسد يشتهى، ماضٍ دائم الحضور، أسطورة أبدية متعددة الأبعاد، بالإضافة إلى كونها حقيقة سيكولوجية وربة إلهام فى اللحظة ذاتها. والتفكيك الذى أنوبه الآن هو محاولة إيضاح أن الأنثى فى «لماذا؟» نقطة منطلق ومحور، ولكن إلى أين؟ هذا هو سؤالى.

يبدأ بها الخراط الديوان حتى قبل القصائد ذاتها. نجدها فى الإهداء. فهى الحبيبة والملهمة التى يدين لها بالنور على هذب أفقه وبالظلمة التى تهدم أسوار روحه فى زلزال من الحب. التور/ الظلمة - هذا الثنائى الخالد - شقى العالم وجانبى الروح ونصفى الوجود يتجسدان بها ولها. وكأن فى هذا الإهداء نقطة منطلق الديوان - تأكيد أنها كل شئ - ، وكل شئ لها.

يشير عنوان ديوان إدوار الخراط (لماذا؟ قصيدة حب) - ١٩٩٦ - إلى أنه ديوان/ سؤال، ديوان/ أسئلة، وبمعنى أدق هو ديوان/ رحلة بحث ليس ببساطة عن الحب - كما قد يوحي العنوان - ولكن عما يمكن أن نطلق عليه الحقيقة - اليقين - المطلق. (لماذا؟ قصيدة حب) هو محاولة لتحدى الأفق، محاولة الخراط أن يجمع البحر، أن يمسك به كله فى قبضته (سؤال من قصيدة «قواقع» أضعه أنا فى شكل تقرير).

وتتمحور أسئلة «لماذا؟» حول الأنثى وحول الأماكن: باريس، الصحراء، قرية الصعيد، وبشكل أوضح الإسكندرية. هدفى من هذه القراءة مناقشة كلا المحورين وتوضيح أن كليهما بالرغم من كونه محورا وموضوعا أساسيا فإنه ليس هدف رحلة البحث. أى أن الأنثى - بكل غنى وثراء هذا العنصر فى أعمال الخراط بصفة عامة وشعره بصفة خاصة -

* باحة وقاعة مصرية.

«صوتها الناعم سيلاً بالجنس
يأتيني عبر سنوات من ظلمة الصمت».
هل هو صوتها؟ أم وهمي؟
عندما سألت لم أعرف أن أجيب».

يبقى، بالطبع، هذا الغياب الجسدى الحاضر أبداً في
الروح مقترناً بالشك مثل أسئلة أخرى كثيرة داخل الديوان.
والأثنى في «لماذا؟» أسطورية الأبعاد تماماً، كما
يصنفها ميخائيل في «رامة والتنين»:

«إيزيس... إلهة الحب القديمة والأولى والدائمة.
العذراء أم حوريس أم المسيح وستنا الطاهرة.
عشروت برسيفون هيرا ديميتير أفروديت جماع
المربعات، الجوهر غير الفانى الزاهية الألوان
المتلقية الخصب».

هى جوهر واحد وإن تعددت أشكاله. يتساءل الخراط
فى «على نهر الأردن»:

«هل كان هذا الديك الفخور المتحدى
إرهاصاً مستلفاً بديك آخر
كان شاهداً على أجمل نشوات جسدى
وعلى استغراقات روحى

بين أحضان حتحور رامة المغوية
طلعت لى من حافة بحيرة قارون
فى غروب مضرج المياه بحمرة إلهية لا شك
فيها».

وارتباط الأثنى بالأسطورة - وبالجانب الإلهى فيها
بشكل أكثر تحديداً - إنما يكسبها صدق الحقيقة الأبدية
التي لا شك فيها. حتى إن اختفت أشكالها. إلا أنها حقيقة
موضوعية؛ قائم وجودها خارج الذات وفى الوقت نفسه
داخلها. أى أنها لا توجد فقط كأسطورة؛ حقيقة مكتفية
بذاتها، بل تتغلغل داخل اللاوعى الفردى لتتوج نفسها
حقيقة سيكولوجية داخل ذات/ وعى الشاعر. هى أيا كان
اسمها:

«رامة نعمة نوريس أيا كانت أسماؤك
حتحور إيزيس ليليث عشتار إينانا

ولنستعرض أولاً، بشكل سريع، تعدد مستويات الدلالة
فى عنصر الأثنى، كما نراه فى الديوان. هى جسد منتهى:

«قبة مشتهاة لن أحققها أبداً
على وجنة ناعمة

أو بين شفتين مفتوحتين للحنان».

ولكنها ليست ببساطة مجرد جسد. فى «إيروتيكا
مبتورة»:

«بالامس حلمت أن رأسى المجزوز
يتدحرج على فخذيك المرتفعتين
فوق حافة العدم».

تصف القصيدة تجربة الالتحام الجسدى على أنها:
«نشوة تتحدى الفناء
ولا تفنى
فوق حافة العدم».

واشتهاء الجسد هنا ليس مجرد ابتغاء الفعل الجسدى
بل هو بحث عن الخلود/ البقاء/ النشوة التى تتحدى الفناء
والعدم داخل هذا الفعل ومن خلاله.

وهى أيضاً ماضٍ دائم الحضور فى كل اللحظات
وكانها تنفى وجود الزمن.. فوجودها إلى جانبه فى باريس
«فى صبح غائم» يتحول من مجرد حدث/ فعل ماضٍ إلى
وجود قائم:

«هذا لن يعود أبداً

لكنه لن ينقضى

أحس ثقل رأسها الآن

بعد مرور كل هذه السنوات

ورائحة شعرها.

هذه النظرة

ليست زهرة ذابلة

لكنها مع ذلك ليست تمثالا

يتحدى الزمن».

وبالرغم من نفى الخراط قدرة هذه النظرة على تحدى
الزمن إلا أن مفارقة وجودها فى هذا الإطار الشعرى هو تحدٍ
للزمن. وفى قوله «لم أقتنع»:

أى ذاتى الأخرى

ما زلنا غريبين.

أيًا كانت أسماؤها هي ذاته الأخرى. هي Anima الخراط التى يعنى التحامه معها حياة ذاته المبدعة نفسها؛ لأن فى هذا الالتحام ما يسميه عالم النفس C.G.Jung عملية الاكتمال النفسى؛ أى عملية التصالح بين وعى الفرد ومحتويات لاوعيه وانتقال الصور الموروثة Archetypes من مجال اللاوعى إلى دائرة الوعى؛ ومن هذه الصور صورة الأثنى. من يمر بعملية الاكتمال النفسى هذه (كما توضح فريدا فوردام) «يصبح واعياً بتفرد ذاته فى اللحظة نفسها التى يدرك فيها أخوته مع كل الكائنات الحية وحتى مع الجماد والكون ذاته». ويشير هذا التفسير إلى أهمية الاكتمال، ليس فقط على المستوى الخاص للفرد ولكن أيضاً على المستوى العام؛ لأنه الطريق إلى الوعى الناضج المكتمل العميق بالكون بأسره.

ويجدر هنا أن أشير إلى ارتباط هذا المفهوم برحلة بحث الخراط كما أراها فى «لماذا؟»؛ حيث إن هذا الاكتمال مع الأثنى بداخله ما هو إلا حلقة فى رحلة البحث تقود إلى ما ورائها. الاكتمال يعنى تدفق الذات المبدعة فى دائرة البحث. وهذا ما يشير إليه الخراط عندما يصرح أن تدفقه الإبداعي كان وما زال فى قمته بعد أن خرجت رامة للحياة فى (رامة والتنين).

ولكن هذا الالتحام ليس سهلاً ولا نهائياً لأنها «الأثنى» مراوغة مثل الحقيقة تماماً:

«تظلين على قربك الحميم -

كما لم أقترّب من أحد فى هذا العالم قط -

غريبة عنى».

وترتبط الأثنى فى شعر الخراط سواء كانت شهوة جسدية/ روحية، ماضياً حاضراً، أسطورة، حقيقة سيكولوجية أو ربة إلهام، ترتبط ارتباطاً عضوياً بإسكندريته، تجرى فى عروقها وتتخللها وتغير من لونها «مثل الخمر فى الماء» (كما تعبّر كاترين إيرنشو عن تجربة مختلفة فى رواية إيميلى برونتى «مرتفعات ويذرخ»). الإسكندرية لا يمكن أن تكون مجرد مكان بل هي كيان أثوى طاغ الحضور، نابض بحياة

أبدية متعددة الأبعاد، متعددة الأزمنة وفى الوقت نفسه خارج إطار الزمن. وهذه الخاصية هي ما يؤكد الخراط وجودها فى الكتابات الأدبية الأصيلة عن الإسكندرية. تلتحم الأثنى بكل أبعادها مع الإسكندرية بشكل يصعب معه الفصل بينهما:

«بركة الدم تحتها تلمع

مصابيح الشوارع فى الإبراهيمية وكامب شيزار

تومض فى نور الفجر الصامت المكبوت

صلصلة أجراس الكاتدرائية المرقسية

وكنييسة العذراء فى محرم بيه

تترامى فى سماء الإسكندرية المضطرب

لم تنفجر بعد حموة الصباح

أهذا يسوع - أرفيوس العائد من هاديس

أم هو ضحية ديونيزية لا بعث لها ولا

نشور»

وفى هذا المكان تحديداً تصرخ العابدات رغبة فى فعل الحب. وفى هذه القصيدة «قدسية أخرى» نرى التحام الأنوثة مع الإسكندرية، وكأن المكان ينبض بصفات ومشاعر حسية شبقية فى اللحظة ذاتها التى يلتحم فيها هذا الجو الديونيزى مع صلصلة أجراس كنييسة العذراء والكاتدرائية المرقسية. تنصهر الأضداد فى حرارة فرن الكيمياء القديم ليخرج لنا بعنصر جديد نفيس، وإن كان من الصعب تسميته.

فى قصيدة أخرى «إيروتيكا بحرية» تصبح الإسكندرية/ الأسطورة أثنى حية تلتحم مع الشاعر التحاماً جسدياً/ روحياً فى «سطة ديونيزية»، وكأن عملية الاكتمال النفسى (السابق ذكرها) تتم أمام أعيننا مع الإسكندرية/ الأثنى:

«القبلة المسكرة لا تنحسر خمرتها

منتقدة ومبلولة بالحنان بعد مرور السنين

بينما اليدان تطوقان خصر الإسكندرية الرقيق

الموسييون ما زال عامراً بالآلهة

قبرص ليسبوس وديلوس فى متناول العناق».

والإسكندرية/ الأثنى هي أيضاً الوطن وإن كان منفى:

«وطنى بين ذراعيك الناعمين، بين ساقيك،

أين وطنى؟

للخلاص من خلالها. هى، إذن، ليست كياناً أنشويًا فقط، هدفًا فى حد ذاتها، بل هى وسيلة، عتبة لابد أن يتخطاها ليصل إلى ما وراءها - الحقيقة والخلاص.

والما وراء وحرقة الإمساك به لا يشغل المساحة التى يشغلها محور الأنتى والمكان فى «لماذا؟» ولكنه هناك طوال الوقت محركًا أساسيًا وراء رحلة البحث يظهر فى لمحات. هل نصدق الخراط مثلًا عندما يقول فى نهاية «دوار خفيف فى الصباح»:

«آلهتى - من زمان - قد هجرتنى».

أو عندما يقول:

«ما من إله رحيم».

أو أنه:

«لن يكون ثم لقاء تحت العرش الإلهى
بل ضياع على هذه الأرض
دون خلاص».

قد توجد شكوك لا تتعلق بجوهر الوجود الإلهى، ولكن بشكل أو الإطار الخارجى لهذا الوجود. الجوهر قائم لا يمس وإلا ما كانت هناك رحلة بحث من الأساس. أتفق مع وائل غالى* عندما يصف إله الخراط بأنه «إله مجهول الهوية، لأنه متراكب الدلالات الدينية والفرعونية والمسيحية واليونانية والرومانية والجاهلية والإسلامية». ولكنى أرفض أن ينحصر هذا الإله فى إطار الإرادة الجسدانية، حالة من حالات الشهوة، مجرد نقطة زمنية، وبكلمات غالى: «لحظة من لحظات الإرادة الشبقية التى تتعلق بها الإرادة، وهى فى ذروة الشهوة». إن كان هذا صحيحًا فلماذا تستمر معاناة السؤال ولا تنقطع الرغبة فى الوصول إلى ما وراء النشوة، رغم تكرار التجربة (تجربة الفعل الحسى) فى شعر الخراط، إلى درجة يصبح معها الفعل بمستوياته الحسية هو القصيدة ذاتها بلا انفصام، وكأن القصيدة هى فعل الحب ذاته. لماذا إذن يتجدد

يومي غربة لا تنتهى، هكذا قلت لنفسى كثيرًا
طال بى المنفى».

هى الوطن كما يؤكد الخراط ذاته عندما يقول:

«الإسكندرية فى ذهنى... هى مصر كلها. تتميز
بالاختلاف الذى يشكل تناغمًا. هى غنية
بالعديد من الموروثات الثقافية التى ليست فقط
مفارقة ولا تاريخية ولكنها لا زالت تحوى طاقة
فعالة».

وهذا الموروث الثقافى المختلف المتناغم الذى هو ليس ببساطة مصدر إلهام، بل مصدر تشكيل للذات المبدعة للخراط. هذا الموروث الثقافى هو الذى يقودنا وراء الخراط فى رحلة البحث من الإسكندرية إلى البحث المعرفى، الركض وراء شبح الحقيقة المراوغ.

غالبًا ما تقتصر لحظات الالتحام مع الأنتى أو الإسكندرية بلحظات الشك والتساؤل (كما أشرت سابقًا فى قصيدة «لم أقتنع» وفى قصائد أخرى):

«هل أنا أعرفك؟ يا للسؤال

نعم. أعرفك.

وتظلين على معرفتى - غريبة عنى».

فى «لماذا؟» يكمن دومًا وراء الالتحام، أو الرغبة فى الالتحام شغف السؤال، حرقة الوصول إلى الحقيقة:

«لست أنا الذى لم يصل قط

إلى حقيقتك

إلى حقيقته

لست أنا الذى وجد فى عينيك

خلاصًا لم يتحقق قط».

وتكرار النفى فى هذه القصيدة «لست أنا» إنما هو تأكيد أن الشاعر هو بالذات الذى لم يصل إلى الحقيقة ولا

نشوة «فوق حافة العدم» (إپروتیکا مبتورة) . الغاية المستحيلة الممكنة فى «لماذا؟» هى الجوهر/ المطلق/ غير الفانى.

بالرغم من الاختلاف الواضح فى المستوى الفنى بين قصائد الخمسينيات وقصائد التسعينيات (حيث تتخلص القصائد الأخيرة من الطول الشديد والتكرار، تتكشف التيمات وتختف حدة السنتيمنتالية) فإن وجود قصائد الخمسينيات ضرورى، حيث إنه يؤكد استمرارية رحلة البحث التى بدأت قبل أربعين عامًا. تمضى السنين وتختلف الصيغة الفنية وشكل السؤال، ولكن الخراط يظل يسأل بالحرقة نفسها واللوعة نفسها والمتعة نفسها والرغبة فى الوصول إلى الحقيقة والخوف من نهائية الوصول إليها والأمل أن تتجدد الرحلة ليعود من جديد إلى نقطة البداية؛ لأن فى هذا الشكل الدائرى للبحث (العودة دومًا إلى البدايات) الضمان لاستمرارية الذات المبدعة حية، نابضة، صارخة من قسوة الألم وقسوة المتعة.

السؤال وتبدأ دومًا دورته من جديد. لا بد أن هناك شيئًا آخر وراء القصيدة. إنه اشتهاء الحقيقة، اليقين الذى لا يملك الخراط إلا أن يكون الشعر وسيلته:

«حتى الشعر لم يعد ينفع الغلة
ولا يروى عطشًا مقيمًا أوليًا
هو اليقين الوحيد، أو يكاده.

وكان الشعر ليس مجرد التعبير عن رحلة البحث عن المطلق وإنما الرحلة ذاتها. ويبقى اليقين الوحيد هو عطش السؤال، أى اللاتيقين.

قد يختار أبوللو «إله المعرفة» عنوان الديوان «لماذا؟» محددًا شكله بوصفه رحلة معرفية وقد يحدد ديونيزيوس مسار الرحلة داخل شرايين الإسكندرية وفى الرحم الأنثوى وثنايا الجسد، ولكن أبوللو وديونيزيوس، ما هما إلا الوسيلة لا الغاية. الغاية هى اقتناص «لحظة كالأبد» (عصفور سخن) أو



ملاحظات على أعمال إدوار الخراط

سامى على*

ديوانان منفصلان تمامًا، مما يفضى إلى أن الانفعال لا ينتقل إلى اللغة المكتوبة، ذلك أن الانفعال هو دائمًا متصل باللغة المحكية، باللغة الأم أو لغة الأم؛ أى أنه يمر أولاً وقبل كل شئ عبر الجسد.

إن العمل الأولى عند إدوار الخراط هو خلق لغة تتجاوز هذه الثنائية. يمكن أن نجد القيمة الانفعالية لكلمة بعينها، بينما تضيع هذه القيمة إذا ما عبرنا من لغة محكية إلى لغة العلم. إن القيمة التعبيرية لكل كلمة تتوقف على علاقتها بغيرها، وعلى إمكان أن تنتقل هذه العلاقة عبر لغة الأم التى هى دائمًا لغة جسدانية. وهو ما نراه مثلاً فى روايات نجيب محفوظ، فهى روايات معصرة بسياقها، وبإلهامها الواقعى، ومع ذلك، فإننا نتنقل فى الحوار عند نجيب محفوظ من اللغة المحكية إلى العربية الكلاسية مما يخلق فجوة لا تصدق، وهى فجوة يمكن أن نلاحظها فى الترجمات الفرنسية التى احتفظت بالمستوى التعبيرى نفسه.

إننى على صلة وثيقة بإدوار الخراط فهو صديق من أيام الطفولة. والمناخ الذى استعاده فى كتابته مناخ شاركنا فيه معاً، ومسيرته الروحية لانتزال قرية جداً من مسيرتى، وإن كانت وسائل التعبير عندنا، وخبراتنا، مختلفة فى المكان، وفى الخصوصية. ومع ذلك فإن هناك شيئاً مشتركاً بيننا فى العمق، ولعل ذلك هو الذى يتيح لى أن أقول شيئاً عن تطوره الشخصى باعتباره كاتباً.

ذلك أن نصه من الصعوبة بمكان، وهى صعوبة تعزى أساساً إلى لغة جديدة بالنسبة إلى اللغة العربية الكلاسية أو غير الكلاسية؛ أى أنها لغة مبتكرة للغاية وتظل قرية للغاية من أصولها، فهى قد تغلبت على تلك العقبة الأولى فى كل مسعى لكتابة الرواية بالعربية، أعنى بها عقبة الاختلاف الجذرى بين العربية المكتوبة واللغة المحكية، فهما سلّمان أو

للكلمة، إلى رؤية تتركز أساساً على المكان والزمان. وبعد ذلك بقليل نجد (تراياها زعفران)، أى نجد كتاباً يدور فى الموضوع نفسه، الموضوع هنا هو خبرة الزمنية والمكانية. إن كل الخبرة المستعادة فى هذا الكتاب من أوله إلى آخره، وقد أعيد خلقها من خلال اللغة نفسها، باللغة الحساسة وبالغة الجسدانية، خبرة تعيد لغز الذاكرة، بالانتقال من الحاضر إلى الماضى المزدوج المستوى فى الطفولة والمراهقة، ولكن الذى يتكلم إنما يضع نفسه فى المستويات الثلاثة فى الوقت نفسه، وابتعائه هو ابتعائات الذات التى تتضاعف، فى الوقت نفسه الذى يتضاعف فيه الموضوع، أى أن الأمر يتعلق هنا باكتشاف وتنقيب من خلال لغة تشير إلى تنوع واختلاف الخبرة بالعالم الذى يعاد خلقه، وفى خلال هذا التنوع يبقى شئ ما يتجاوزه، ويقع فيما وراءه، وينتمى إلى الخبرة الصوفية.

الخبرة الصوفية هنا تندمج فى الصوفية العربية، أى أنها صوفية جسدانية، فليس هنا مرة أخرى ثنائية وتضاد بين الروحاني والجسداني، بل إنها تظل صوفية جسدانية تشتمل على الحواس جميعاً وتوحيدها، ولا توحى بأن هناك تضاداً بين المستويات المختلفة. وليس من قبيل الصدفة أن الرواية العظيمة الأولى التى أعمل فيها إدوار الخراط هذه الرؤية، من خلال ابتعائات كتاب كامل حول موضوعة بعينها، تنتهى بأبيات من شعر الحلاج تشهل بالتنين. وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن عنوان هذه الرواية هو (رامة والتنين).

ما أريد أن أقوله إن هناك ملمحاً أو سمة خاصة، لا فى الأدب العربى وحده بل فى الأدب العالمى كله، هو أن هذه الرؤية التى توحد بين الحس والروح، تجنح نحو البحث عن الوحدة فى شئ ما يتجاوز الخبرة الشخصية، ويتجاوز قبل كل شئ مستوى علم النفس.

أريد أن ألع على تبيان بعض خصائص أسلوب إدوار الخراط، النقطة والشولة، وهو أمر مهم بدا أنه من التفاصيل التى لا دلالة لها فى العربية. فأسلوب إدوار الخراط يتحدد بالنقطة والشولة، وذلك على نحو لا عقلانى وخاص وشخصى. ففى الفن الكلاسى كما تعرفون ليس هناك تنقيط. إن التنقيط حركة عقلية بحثة أى أن فهم الجملة

أما عند إدوار الخراط فهو ينمى لغة - ولا أقول أسلوباً - تتجاوز هذه الثنائية، وهى لغة يمكنه أن يدمج فيها العامية المصرية، دون أن يحس المرء أن هناك انقطاعاً أو أن هناك انتقالاً إلى لغة أخرى. ومن ثم، فإن الحساسية البالغة فى أسلوبه تجعله قادراً على أن يجد فى اللغة العربية آثار اللغة الهككية، دون أن يكون فى هذا الكشف نوع من لئى الذراع أو التشويه للأجرومية أو للمعجم. فهناك، إذن، بحث عن الأصول فى اللغة العربية وعن إمكان العثور على الجذور المشتركة بين لغة الكلام ولغة الكتابة، فى لغة تتوسط الجسد ونعبر دائماً من خلال الجسد، وهو ما أجد أنه فى مركز عمله الشخصى، وفى الأدوات التى وجدها ليعبر عن شئ ما يظل دائماً مما يستحيل التعبير عنه، شئ يتجاوز كل لغة، وبهذا المعنى فهو شئ شعري ولكنه شعر لا يضاف إلى العمل إضافة خارجية، بل هو فى قلب العمل الأساسى. عند إدوار الخراط هذا الهدف، هدف الوصول إلى ما لا يمكن قوله من خلال ما يمكن قوله، وإعادة تكوينه عبر تجربة شخصية باللغة الثراء، وهو ما يتأتى دائماً من خلال خلق لغوى.

أول مجموعاته كتاب بعنوان (حيطان عالية) - أفضل ترجمتها إلى الفرنسية بـ «عالية هى الحيطان» - وهى مجموعة قصص قرأناها معاً وهى مخطوطة. فى هذه القصص يوجد هذا الهدف الأول: التغلب على الفرق بين لغة الكلام ولغة الكتابة العربية، ومع ذلك فهناك البنية الكلاسية، أى أن هناك فرقاً بين المكان والزمان والشخصية القصصية. فالشخصيات توصف هنا فى إطار، والإطار يوجد ببساطة لكى يحتوى على الشخصيات ويدعمها.

أما بعد ذلك مباشرة، أى بعدة سنوات، فى المجموعة الثانية لقصصه (ساعات الكبرياء)، فإننا نرى على الفور اختفاء الفرق بين الشخصيات والمكان والزمان، ومن ثم فهو يتجه فى كتابته على نحو مطرد إلى وحدة، إلى تكامل لكى يضم أبعاداً أخرى من المكان والزمان، مما يؤدى إلى جوهر الشعر نفسه.

العنصر الروائى هنا يظل عنصراً مصاحباً. إن مركز الأهمية ينتقل بسرعة من المحتوى الروائى بالمعنى الكلاسى

وهناك صور في غاية القوة ولكنها تمضى في ذلك الاتجاه نفسه، من ذلك صور الطيران، فإن هناك في هذا الكتاب أهمية كبيرة للأشياء التي تطير، وللأشياء التي تسقط، ومن أقوى الصور في الفصول الأخيرة صورة تلك الفتاة المراهقة التي تنتحر، مما أوحى إلى بالصورة التي تأتي في الأحلام أحياناً: صورة سقوط لا ينتهى، أى في زمن لا ينتهى، هو زمن السقوط، وفي الوقت نفسه زمن التحرر.

أريد أن أوضح ما أعنيه بالمكان والزمان في رحلة هذا الاكتشاف للذات وللعالَم، فمن الواضح أن الماضي والحاضر شئ واحد، كما أن لغة الكلام ولغة الكتابة شئ واحد، كما أن الجسد والروح شئ واحد، والإلهي وغير الإلهي شئ واحد، في هذا كله تجاوز نحو حد من الصعب الاقتراب منه، حد يقترن فيه الشعر والصوفية، وهى صوفية لا تنفى الجسد بل ترمى بجذورها في الجسد، أريد أن أشير إلى أن الزمنية هنا زمنية لحظية فورية مما يعطيها بعداً آخر غير بعد الزمن السيكلوجي.

وفيما يتعلق بالمكان فإنه مكان لا تفاصيل فيه ولا كلية فيه، في آن أى أنه مكان تصبح فيه التفاصيل كلية، وتصبح الكلية فيه تفصيلاً من التفاصيل، ويكفى أن أشير إلى عناوين الفصول؛ إذ إن هذه العناوين ليست إلا تفصيلات دقيقة صغيرة من داخل جسم العمل. هناك، إذن، تحول للواقع عبر رؤية أخرى للمكان ورؤية أخرى للزمن لا يمكن فصلهما عن عمل إدوار الخراط.

يتطلب الوقوف في لحظة معينة. أما هنا، فإن استغلال النقطة والشولة قد أتاح للمترجم أن يكتل مجموعات من الجمل لكي تكون جسماً واحداً، وهذا أمر مهم.

هناك نقطة أخرى أحب أن أشير إليها هي أن الأسلوب نفسه في كتابته بالعربية، يميل أحياناً إلى إعادة خلق هذه الوحدة حيث تمتزج الأشياء وتشتبك، أى تتخلق باعتبارها جسداً موحداً، وذلك باستخدام كلمات الجنس، كلمات يتكرر فيها حرف بعينه، أحياناً يجد الكاتب نفسه، لدهشته، وقد استحوذت عليه هذه الجمل التي تأتي كأنما كل الجمل جملة واحدة؛ إلى هذه الدرجة نجد أن الكلمات تخترق بعضها بعضاً وينفذ بعضها إلى بعض، مما يخلق صورة كاملة حيث نجد أن الكلمات المختلفة تعيد إنتاج هذه الرؤية التي تنفذ الأشياء فيها من بعضها إلى بعض وحيث الأشياء، فيما وراء التنوع والاختلاف، تهدف إلى شئ ما موجود باستمرار وغائب باستمرار.

البعد الشبقي، هنا، يمثل ذلك البعد من الرؤية، حيث الغياب حضور، والحضور غياب.

أعتقد أن بعد الذاكرة هنا إنما ينبع من هذه الرؤية، وهى رؤية نجد فيها أن الزمنية شائقة جداً وأساسية جداً. ومع ذلك فهى زمنية تنفى الزمنية.

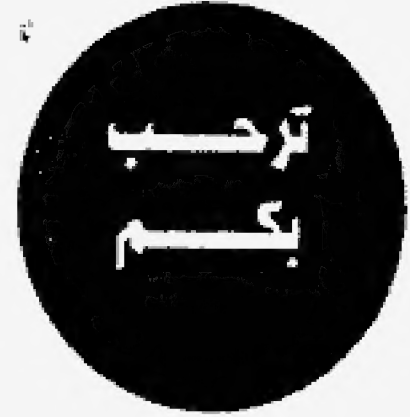
إننا نجد في كتابته كلها هذه الزمنية التي هى نفى للزمن وإدراك لأبدية ما.



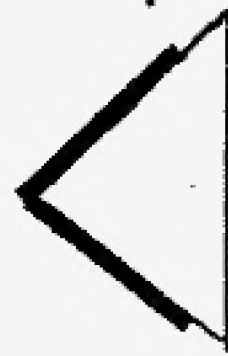


مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

الهيئة المصرية العامة للكتاب



في مكتباتها



بالقاهرة

- ٣٦ شارع شريف ت : ٥٧٥٩٦١٢
- ١٩ شارع ٢٦ يوليو ت : ٧٤٨٤٣١
- ٥ ميدان عرابي ت : ٧٤٠٠٧٥
- ١٣ شارع المبتديان ت : ٢١١٨٧
- الباب الأخضر بالحسين ت : ٩١٣٤٤٧

مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

والمحافظات

- دمنهور شارع عبد السلام الشاذلي ت : ٢٦٠٥
- طنطا - ميدان الساعة ت : ٢٥٩٤
- المحلة الكبرى - ميدان المحطة : ٤٢٧٧
- المنصورة ٥ شارع الثورة ت : ٦٧١٩
- الجيزة - ١ ميدان الجيزة ت : ٧٢١٣١١
- المنيا - شارع ابن خصيب ت : ٢٠٣٢
- أسيوط - شارع الجمهورية ت : ٢٠٣٢
- أسوان - السوق السياحي ت : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

● المركز الدولي للكتاب

کتابخانه مرکزی و اسناد
بنیاد ملی و اسلامی



مرکز تحقیقات و اسناد ملی ایران

شماره ثبت	۶۱۱۸۵
شماره قفسه	
تاریخ	۱۳۹۷/۲/۹